

د. نزار شقرون

شاكر حسن آل سعيد

ونظرية الفن العربي







شاكر حسن آل سعيد

ونظرية الفن العربي

العنوان: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي

تأليف: د. نزار شقرون

لوحة الغلاف: الفنان شاكر حسن آل سعيد

الطبعة الأولى: 1431 هـ - 2010 م

---

#### كلمات مفاتيح

علم المصطلح - النقد الفني - العمل الفني - الحروفية العربية - البعد الواحد - الإنسان  
الكامل - التراث - الوجودية - التأويل - الأسطورة

---





د. نزار شقرون

# شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي

تقديم

شربل داغر

منشورات الاختلاف  
Editions EHkhtlef

دار محمد علي للنشر  
تونس

الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

## جميع الحقوق محفوظة



دار محمد علي للنشر © عمارة زرقاء الإمامة 3027 صفاقس - الجمهورية التونسية  
الموقع: [www.edition-medali.com](http://www.edition-medali.com) Email: [edition.medali@tunet.tn](mailto:edition.medali@tunet.tn)  
رقم الناشر: 131-369/09 الترقيم الدولي: ISBN: 978-9973-33-270-7



الدار العربية للعلوم ناشرون بناية الريم - عين التينة ص.ب: 13-5574 بيروت لبنان  
الموقع: [www.asp.com.lb](http://www.asp.com.lb) Email: [asp@asp.com.lb](mailto:asp@asp.com.lb)  
الترقيم الدولي: 978-9953-87-903-1

## منشورات الاختلاف Editions EHkhtlef

منشورات الاختلاف 149 شارع حسيبة بن بو علي الجزائر العاصمة - الجزائر  
Email: [editions.elikhtlef@gmail.com](mailto:editions.elikhtlef@gmail.com)

متوفر أيضا في نيل وفرات. كوم [www.nwf.com](http://www.nwf.com)

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

---

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

---



## الإهداء

إلى روح أبي، معلمي الأول





# المحتويات

المقدمة.....15

## القسم الأول

### مداخل البحث وأسس التفكير الاصطلاحي

الباب الأول: في حدود البحث ومنهجه.....23

1- حدود البحث.....23

1-1- المصادر المعتمدة.....24

أ - المؤلفات.....24

ب- المقالات والدراسات.....43

1-2- في تصنيف المصادر.....44

2 - منهج البحث.....45

3- في بواعث مقارنة المصطلحات.....51

4- في تعريف المصطلح.....55

5- الوعي الاصطلاحي عند شاعر حسن.....58

الباب الثاني: في الكتابة وعوامل نشأة المصطلح عند شاعر حسن (الرؤية والموقف).....61

1- عتبة الكتابة.....61

1-1- في سيرة شاعر حسن.....64

1-2- أطوار الكتابة في تجربة شاعر حسن.....70

2 - في عوامل نشأة المصطلح.....73

1-2- في العاملين الثقافي والاجتماعي.....74

1-1-2- درس جواد سليم.....75

1-2-2- درس يحي الواسطي.....76

1-2-3- التصور المادي التاريخي.....77

2-2- في العاملين السياسي والإيديولوجي.....86

## القسم الثاني

### في الممارسة الاصطلاحية وآلياتها

الباب الأول: المصطلحات المولدة: الجهاز الاصطلاحي بين البنية وفهم التراث .....	97
1- البنية التأويل .....	97
1-1- البنية كتشخيص منهجي .....	97
1-2- الذاتي والموضوعي ورهان التأويل بين الإيديولوجيا واليوتوبيا .....	99
2- في المسألة التراثية ومكوناتها .....	107
1-2- مصطلح الهوية وتخطير الأصول في خطاب شاكر حسن .....	107
2-2- تبلور تصور التراث .....	118
1-2-2- التراثية الرافدانية .....	121
2-2-2- التراث الصوفي والأسطوري .....	128
أ - السلف القديم للتصوف .....	136
ب - الأسطورة كخزان تشكيلي .....	137
ج - الشخصية الأسطورية ومنصب الفنان .....	142
د - العمل الفني كتجلٍ للإنسان الكامل .....	144
2-2-3- التراث والإطار الديني .....	150
الباب الثاني: المصطلحات المولدة: الجهاز الاصطلاحي بين الخطاب والعمل الفني .....	153
1- في الخطاب النقدي ومصطلحاته .....	153
1-1- الواقعية .....	153
1-2- التشخيصية والتجريدية .....	156
1-3- في إجرائية النقد ومصطلح التأمل .....	163
1-4- في النقد التأملي .....	172
1-5- الفن التأملي مصطلحا .....	184
2- في العمل الفني ومصطلحاته .....	193
1-2- أبعاد العمل الفني .....	195
1-1-2- التجاوز .....	195
1-2-2- الشعار .....	197
1-2-3- الإنكار .....	200
1-2-4- الرؤيا .....	201
1-4-5- الوهج .....	205



207	2-2- البعد الواحد وجهازه الاصطلاحي
208	2-2-1- المرتكزات الأصولية لمصطلح البعد الواحد
208	أ- الخط العربي
217	ب- النقطة
219	ج - الحرف
220	د-الوقف: التقاء الحرف بالعدد
225	هـ- المكان والزمان في تجربة شاكر حسن
226	* التجنر المكاني
228	* الزمان والحاضر المقطوع الطرفين
242	* الزمان والزمان الرباعي
243	2-2-2-البعد الواحد: تجمع فني أم رؤية أحادية؟
246	2-2-3- بيان البعد الواحد وظهور "الفن الكتابي"
248	2-2-4- بيان الحروفيين وتعريب الفن الحديث
251	2-2-5- البعد الواحد والحروفيّة في مواجهة الرأي النقدي
251	أ - الموقف المناصر
252	ب - الموقف التوفيقي/المحترز
256	ج - الموقف للرافض
259	2-3- البعد الواحد: الفن المحيطي ومجالاته
262	2-3-1-الفن المحيطي كهاجس فني عربي
268	2-3-2-من جدران الفنان الغربي إلى جدار شاكر حسن
271	2-3-3-الظاهرة الشينية وتحولات العمل الفني
272	أ- "الشئ" كمعضلة فكرية
274	ب- الوجود الشيني لدى شاكر حسن
279	ج-التعريف الشينية
280	د-الأثر: بوابة النسيان
285	الخاتمة
299	ثبت المصطلحات
301	المراجع





## شاكر حسن آل سعيد

### في الفن وعنه

يستعين هذا الكتاب في دائرة الخطاب الفني لدى الفنان العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد. وهو خطاب يتعين "في" الفن و"عنه"، بعد أن اشتغل آل سعيد في الفن وحوله، بما يقيمه ويحيطه ويجلوه ويكمّله ويتعداه. وهو يتعين، بهذا المعنى، في فضاء دينامي، ينطلق مما تراه عين آل سعيد وتكتبه بقدر ما ينطلق من اللوحة والثقافة والتاريخ.

وأول ما يستوقف في هذا الكتاب، في هذا الفنان (مجموع إنجازاته)، هو أن الفن عنده عملية ثقافية في المقام الأول، بل "عملية وجودية"، بحسب لغة آل سعيد. وهو ما يضيء هذه التجربة النادرة في التشكيل العربي الحديث، حيث أننا أمام فنان كتب بقدر ما صور، ومارس الفن بقدر ما مارس التفكير، فتأمل على أنه يعيش، وأبدع على أنه يختفي، وبسط اللون ومحاه، ناسباً إلى غيره - إلى المبدع والقادر الوحيد - ما له أن ينجلي في عتمة أشكاله.

عجيب أمر شاكر حسن آل سعيد: فهو ينتسب من دون شك إلى قلة نادرة بين المبدعين العرب، ممن جاهدوا (حتى لا أقول: اجتهدوا) في البحث، في العمل، في استخراج الأشكال من الأشكال، والصور من الصور، فعرفوا التردد أكثر من الهناءة، والهمّ والشاغل أكثر من التكريم والنياشين، فما كان يرضيهم ولا يكفيهم ما وصلوا إليه، إلا بوصفه لحظة استراحة وتأمل مستجد ومتجدد، مندفعين وراء هوى نوراني، يشغل حواسهم وأناملهم بقدر ما يشحذ فهم العارف فيهم... عجيب أمر شاكر حسن آل سعيد، إذ يصل، وينجز، يختفي، على أنه وضع نقطة وحسب فوق حرف الفن!

يكتب آل سعيد في "الحرية في الفن": "لعلي غير مغال إذا قلتُ إن ما أهدف إليه في الكتابة، بالإضافة إلى الرسم، هو أن أحقق وجودي في العالم بصورة موضوعية ستزيد من معرفتي". وهو قول أجدر فيه هذه العلاقة الاستثنائية التي طلبها

آل سعيد في الفن، ومنه: أن يكون أكثر من مهنة، أكثر من لوحة، بل أكثر من فن؛ أن يكون الفنُ الحقيقةَ عينها - حقيقة الوجود مثل حقيقة الإنسان. وهو ما يكمله في الكتاب عينه بالحديث عن "رؤية فنية تستطيع أن تواكب أسلوبِي في الوجود بواسطة البحث التشكيلي".

إلا أن خطاب آل سعيد في الفن مزدوج: يتناول مسائل الفن، من خلال مقاربات تاريخية ونقدية واجتماعية، من جهة، ويتناول الفن نفسه، من جهة ثانية. وإذا كان الوجه الأول من الخطاب تلازم مع دراسة آل سعيد للعلوم الاجتماعية، وتبلور في مشاركته اللافتة في بيان "جماعة بغداد للفن الحديث"، فإن الوجه الثاني تجلّى ابتداءً من "البيان التأملي". ولا يسع الدراس معرفة خطاب آل سعيد من دون الانتباه، بل الفصل بين هذين الوجهين. وهو فصل لازم، على الرغم مما يطلبه آل سعيد نفسه من "تواشج" (حسب عبارته) بين هذا وذاك. ذلك أن عدم الانتباه يولد مشاكل في القراءة، وقبلها في كتابة آل سعيد نفسها. فال سعيد حين كان يرى بعين الفنان كان يظن أحياناً أنه يرى بعين المؤرخ؛ ولم يتأخر في تجلياته الروحية والجمالية الخالصة من أن يضمّنها دوماً الهاجس المعرفي؛ وهو ما جعله يتحدث - حتى في معرض الكلام عن الحقيقة الدينية - عن حقيقة "موضوعية".

وإذا كان كتابه "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" يعد - حتى اليوم - من أفضل كتب التاريخ الفني في العالم العربي (وهو ما يصح في كتابه عن جواد سليم أيضاً)، فإن كتبه الأخرى تجمع الوجهين المذكورين أعلاه، وإن تدرج تحت باب "البحث التاريخي". فعين الفنان، المتوقدة والحريصة على كل ما تلمسه ويعنيها، هي التي جعلته يجمع بين خطوط مسمارية وخطوط كوفية، لا عين الباحث المدقق من دون شك، وإن اتكل في كلامه على "بنية لاشعورية" يجد ذريعتها في كتابات كارل يونغ. يكتب آل سعيد: "إن تاريخنا الحديث يظل (أثراً) نامياً منذ عصور ما قبل التاريخ (...) وحتى الفترة الراهنة".

لهذا قد يجد البعض في ما كتبه آل سعيد نوعاً من "التوليف"، أو نوعاً من "التلصيق" (أي "الكولاج"، وهو من الأنواع الفنية التي استحسناها آل سعيد، ولجأ إليه في بعض تجاربه الفنية)، إلا أنها - على ما أدافع - نوع من العيش الصميمي،

أي المتأزم في حال الفنان آل سعيد: عيش بين الرغبة والفكرة، بين الإقدام الفردي والخشية الاجتماعية (وربما الدينية أيضاً).

يقول شقرون عن فنانا: "لم يكن منعزلاً رغم ضيق عبارته"؛ وهي عبارة جميلة ودقيقة في توصيف هذه الحالة. فقد عمل آل سعيد في صميم الثقافة العربية الحديثة، وكانت له فيها - على الرغم من بعده الظاهري، أو من خطابه الصوفي، الذي يبدو مغلقاً أو "سلفياً" عند البعض - "شهادة"، هي من أقوى الشهادات تعبيراً وتحلياً.

لهذا أتى كتاب الباحث التونسي نزار شقرون حاصل جهد متأن ومضن في آن، إذ كان له أن يدرج الخطاب في نصه، كما في سياقه، في تعبيراته الجلية كما في خلفياتها المتعددة والمعقدة. وهي عمليات شائكة وشيقة مع خطاب آل سعيد، طالما أن الباحث كان ملزماً بتعقب المسالك المتتوية للنص، ولا سيما لألفاظه الاصطلاحية، في ثنيات خطاب التصوف كما البنيوية (على تشعبات وتعقيدات هذه وتلك)، فضلاً عن "توهج" التحليلات (التي تصل حدود اللغز والتعمية أحياناً في كتاب "جوهرة التفاني"). لهذا أتى كتاب شقرون شبيهاً بإنجاز آل سعيد نفسه: كتاب عن الفن في صميم الثقافة، على أن الكتاب بيت له نوافذ كثيرة ومختلفة، مما يطل على اللغة والتاريخ والاعتقادات وغيرها.

وهو كتاب جديد في نوعه، إذ قلما انصرف ناقد عربي إلى درس الخطاب عن الفن عند أحد الفنانين العرب، جامعاً في ذلك بين جهد الناقد وتأمل المؤرخ وفحص اللغوي وعناية العامل في سجلات الفلسفة والفكر والتصوف. ولقد احتاج شقرون لذلك إلى مجهودات متنوعة ومتعددة أهله لأن يخوض هذا الميدان المتشعب والمتسبب أحياناً في معانيه ودلالاته. وهي مجهودات طيبة وثمينة تعزز خطاب الفن والخطاب عن الفن في عالم العربية. وهو ما لم يكن ممكناً لولا تمتع الكاتب بممارسة شعرية أهله، لا بحدسه الشعري فقط (وهو ما عرفه آل سعيد بحدسه التصوفي)، وإنما بخبرته المتنوعة في غمار اللغة وبها، لأن يتبين شعاب الفكر في اللغة، وشعاب اللغة في الفكر.

قال لي آل سعيد، ذات يوم، على غرار الحلاج، معلمه الأكبر: "أنا النقطة تحت الباء". وهو ما أستعيده، اليوم، جامعاً بينه وبين "صديقي" الأبعد، في البصرة، الخليل بن أحمد. كان العرب القدامى يحسنون القراءة من دون النقاط، أما



لاحقوهم فاحتاجوها، فتدبر لهم علماء، مثل الفراهيدي وتلاميذه، علامات شكلوا  
بواسطتها الحروف، فجعلوها متاحة ومقروءة للعين.  
هذا ما تنطح إليه آل سعيد، بعد أسلافه العراقيين البعيدين، وهذا ما ننعم به  
بفضله.

شربل داغر

## المقدمة

تعتبر الكتابة النظرية في النقد الفني وعلم الجمال وتاريخ الفن أحد العناصر المؤثرة في الفنون التشكيلية، والتربية الفنية أيضا. وتمثل هذه الكتابة، على اختلاف أنواعها، مجال اهتمام واسع بالفنون، من خلال وصفها وتفسيرها وتحليلها وتقييمها، وذلك لأغراض واسعة النطاق منها ما يتصل بالتجربة الفنية ذاتها، ومنها ما يتعلق بتجربة التلقي أيضا. وينبغي على المنشغل بهذه الكتابة أن يكون على معرفة رفيعة بالمنجزات الفنية المعاصرة وبالممارسات الفنية والتطورات الحاصلة في المجالات الفكرية وامتكانا من اللغة حتى يحسن تبليغ أفكاره ورؤاه. فهذه المقومات خليقة بأن تجعل من النتاج النظري للمنشغل بالفنون ناجعا في تمثالاته الفكرية وقادرا على أداء وظيفته. وتكتسي الكتابة النظرية المتعلقة بالفنون التشكيلية العربية أهمية قصوى في تقديم التجربة التشكيلية وتشخيص وضعيتها وممكاناتها الجمالية ومازقها وآمالها في بسط سمات تميزها، في خضم التحولات الكبيرة التي تعصف بالفنون المعاصرة. وبما أن الانشغال والاشتغال بدراسة المنجز الفكري يدعم حركية الممارسة الفنية فقد اتخذنا من تجربة واحد من الفنانين العرب الذين انغمسوا في الكتابة النظرية الفنية، إضافة إلى انخراطه في تجربة التشكيل العربي، نموذجا للبحث في هذا المكوّن النظري، الذي رددناه إلى شقين إثنيين غير منفصلين: المصطلحات وآلياتها الفكرية وهما ملتصقين ببعضهما البعض، التصاق الوجه بالقفا، فلئن مثلت المصطلحات ظاهر الخطاب البين، فإن الآليات الفكرية، لها مقام الباطن والخلفية التي توجه الخطاب وتنتج المصطلح فيأتي معبرا عنها ولصيقا بها في آن واحد. ولعل سمة التفاعل البارزة في هذا التعلق بين المصطلح والآلية الفكرية هي التي شغلتنني في تتبع الخطاب النظري الفني العربي.

ولقد اتخذنا من كتابات الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد نموذجا للفحص والدّرس، للتعريف بجهد النظرية ومساءلة أفكاره واستشراف حدود تجربة الكتابة النظرية العربية في مجال الفنون التشكيلية.

إنّ وضع تجربة الكتابة النقدية والتنظيرية لواحد من الفنانين العرب على محكّ البحث، من شأنه أن يُساعدنا على تشخيص نموذج من نماذج الأسئلة الفنية التي عصفت وماتزال بحركة التشكيل العربي في مستوى الفكر الفني وهو ما كان له تأثيره البالغ في مستوى الأشكال والأساليب الفنية التي تناولها الفنان العربي في لوحته. فمن الجائز القول بأنّ الوعي الفني في الثقافة العربية المعاصرة يحتاج إلى إعمال النظر في الخطاب الفني والجمالي لبحث القضايا التي يطرحها في صلتها بواقع تحديث الفكر العربي بشكل عام، وللوقوف على آليات انبناء هذا الخطاب، ودراسة قدراته الداخلية على تمثّل ما هو وافد من الغرب وتشرب ما هو حاضر في تراثنا.

تقودنا الكتابات النظرية للفنان شاكر حسن إلى مساءلة معنى الكتابة النظرية وحدودها، ومشروعية اعتماد هذه الصفة لهذه الكتابات وهو أمر يتيح لنا تقصّي تعريف النصّ النظري، وإلى أيّ مدى يجوز إطلاق الصفة النظرية على كتابات محاثة لتجربة فنية ومؤطرة لها.

كما أن هذه الصفة قد تنفتح على مساءلة صفة أخرى وهي مرتبطة بحدود النقد والكتابة النقدية.

تري جاكين ليشتنشتاين أنّه "لا يكفي بالفعل، إنشاء خطاب نظري حول الفنّ حتّى نكون منظرين للفنّ. فمنذ القدم، ما انفكّ الفلاسفة وعلماء الدين يفكّرون في الفنّ ولكن لا أفلاطون ولا أفلوطين ولا دوني المزعوم ولا حتّى كانط أو هيغل، بمنظرين للفنّ في الواقع حتّى وإن كان الفنّ لديهم موضوعاً للتفكير النظري. إنّ النظرية في المعنى المتداول اليوم، تفترض تكويناً لحقل وتحديداً لموضوع وإنشاء لمفاهيم، أي نظامية ومبدأ ذي تناسق داخلي"<sup>1</sup>.

ويعني الحقل أنّ تكون مفهوم نظرية الفن ذاتها، ليس أمراً قديماً، قدم التفكير الفلسفي بل إنّ بانوفسكي نفسه رأى أنّ نظرية الفنّ حديثة بمعنى أنّها مثلت تخصّصاً نظرياً جديداً مادامت قد حدّدت حقلاً جديداً في مجال المعرفة، وذلك يشير لاحقاً إلى أنّ مجرد التفكير في الفنّ أو تناول مسائل ذات صلة به، لا يعني مباشرة وبشكل آلي التنظير له، فبإمكان الفيلسوف أن يتناول الفنّ من زاوية نظره الفلسفي باعتبار الفنّ تعبيرة ثقافية لا غنى له عن التصدي لها بالتفكيك وبالتعريف.

---

Jacqueline Lichtenstein: *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau*, in 1  
*Revue d'esthétique* 31/32. 1997, p. 19.

تترل آن كوكلين بعض الممارسات الكتابية ضمن التنظيرات الفرعية التي تتناول الأعمال الفنية وما يلي تأثيرها في مستوى التلقي وتنشأ هذه التنظيرات في ذات الوقت الذي تنشأ فيه الأعمال الفنية التي تتواصل معها وبهذا المعنى يترافق ظهور الخطاب مع العمل الفني. وهذه التنظيرات تجليات في شكلين رئيسيين إذ ترى كوكلين أن: "هذه التنظيرات تبدو في مظهرين: لا تعدو أن تكون الأولى إلا ممارسة بعيدة عن خصوصيات الإنتاج الفني أكان لفنان أم لحركة فنية. أما الشكل الثاني لهذه التنظيرات فهو ممارسة ذاتية، مبحرة في عملية الإنتاج غير منفصلة عنها، إنما هي نتاج الفنان ذاته: مذكرات مرسوم الفنان، ملاحظات وتفكير، نصوص على شاكلة بيانات، محاولات نقدية وفي بعض الأحيان فكرية. وهذه الكتابات تتخلل البحث لأن الفنانين يستخلصون منها العبرة ويقفون على ما وصلوا إليه، فيطرحون أفكارهم ويدافعون عن معتقداتهم ويتمركزون فوق رقع الحركات الفنية."<sup>1</sup>

ولعل هذا التعريف ينطبق على كتابات الفنان شاكر حسن، الذي ينطلق من تجربته الفنية الذاتية ليجعل من الخطاب النظري حولها رافدا وسياجا وأفقا لها. وربما كان شاكر حسن متمثلا بشكل كبير الممارسة النظرية لفنانين غربيين أمثال الفنان الإسباني أنطوني تابياس<sup>2</sup> الذي عبّر في كتاباته عن رفضه لاكتفاء الفنان بعمله الفني وعائنه ضالة الفعالية الكتابية لدى فنان مجتمعه، حيث ذكر: "ليست هناك تقاليد كبيرة لكتابات الفنانين الذين كان ينقصهم حذق التعبير. فإذا ما تناول أحد الفنانين القلم، فإن ردود الفعل الأولى للناس تقترن بأن هذا الفنان يريد الدفاع عن تجربته، وهو في طور السقوط، وعمله الفني غير قادر على التماسك. لذلك ينشأ الفنان نظريات للارتكاز عليها... هناك فنانون كبار أنتجوا نظريات حول الفن من ليوناردو إلى بول كلي وإذا خلنا كتاباتهم مجرد ملحقات ثانوية بالنسبة إليهم، فقد نغتم، ولكن الأفضل

1 Anne Cauquelin: *Les théories de l'art*, Puf, édition 1999, p 92.

2 ولد أنطونيو تابيس في برشلونة سنة 1923 وبدأت تجربته الفنية في الظهور منذ سنة 1945، تعرف فيما بعد على ميرو وبيكاسو وتأثر بهما وبعد دراسته في فرنسا نال شهرة عالمية وحقق حضورا أوروبيا من خلال رؤيته التشكيلية للمحدث، فبعد أن كان أقرب إلى السريالية نحا إلى التجريد الصّرف فأكد على المساحات اللونية وعلى سطح اللوحة الذي كساه بمواد مختلفة حيث علامات شبيهة بالأحرف وتشبه بعض أعماله للجدران التي تحتوي على البعد البدائي. لم يقتصر إبداعه على الرسم بل ساهم بكتابات عن الفن المعاصر.



أن نكون لهم شاكرين على صنيعهم"<sup>1</sup> وليس تايياس مغاليا في توصيف وضعية الفنان-الكاتب، فهي وضعية شبه معتممة ولكنها أكثر ضالة في المشهد التشكيلي العربي. إن مقاربة الخطاب النظري الفني العربي يفضي إلى طرح سؤال تاريخيته. وإذا ما أقررنا بأن الحركة التشكيلية العربية بمفهومها الحديث بدأت بشكل عام في أواخر القرن التاسع عشر وتنامت، في بادئ الأمر، في مدارات المعمّرين فإن نشأة هذا الخطاب كانت متأخرة (نسبيًا) ولاحقة. ويردّ بعض الباحثين، ومن بينهم شوكت الربيعي، بداية هذه الكتابات إلى أوائل الثلاثينات من القرن العشرين، فقد بدأ النقد الفني مثلاً حسب الربيعي في مصر "بحكم انفتاحها على ثقافة الغرب قبل غيرها ودخول الطباعة والكتابة إليها بفترة طويلة عن سواها من الأقطار العربية"<sup>2</sup>. وقد توزّع الجهد النظري بين الفنانين أنفسهم وضمن الأدباء المولعين بالفنون الجميلة في تلك الفترة. وبادر الفنان المصري رمسيس يونان مثلاً إلى الكتابة بل إنه أفرد للمسألة النقدية تأملات مخصصة نشرها في الصحف والمجلات إضافة إلى بياناته. وقد ذكره محمود سعيد قائلاً: "إنه الناقد التشكيلي الوحيد الذي يعرف مادّته وكان أعمق من هذه المعرفة بالمادّة، سيطرته الفكرية على اتّجاهه الخاصّ وعدم إتاحة الفرصة له بالتأثير على طبيعة نقده"<sup>3</sup> لكنّ رمسيس يونان لم يكن الفنان الوحيد الذي اهتم بالجانب النظري فقد شهدت مختلف الدول العربية فنّانين آمنوا بدور الكتابة النظرية في دفع الحركة الفنية، رغم المعوقات العديدة فقد بدت الكتابة بالنسبة للفنان التشكيلي غير أمراً شاقاً. وقد عبّر الفنان محمّد شبعة عن هذا الواقع متّخذاً من المشهد التشكيلي المغربي نموذجاً فذكر: "كانت لدينا أفكار، ولكننا لا نستطيع التعبير عنها بشكل جيّد.. وهنا أذكر تجربة العمل في نطاق مجلة "أنفاس" Souffles التي تدرج في هذا الاتجاه. وقد كان العمل لنهيء ملفاً خاصاً لـ "أنفاس" Souffles حول الفنون التشكيلية فرصة عظيمة لتعلم كيف نعبر، وكيف ننشر أفكارنا، وآراءنا، ونظرياتنا التي كانت آنذاك في بداياتها الأولى"<sup>4</sup>.

1 Antoni Tàpies: *La pratique de l'art*, Folio, essais, Paris, 1994, p. 36.

2 شوكت الربيعي: *الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885 - 1985* - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1988 - ص 127.

3 ذكره الربيعي، المرجع نفسه ص 127.

4 محمّد شبعة: *مرحلتان من التشكيل المغربي* - مجلة للكرمل - العدد 12 - السنة 1984 - ص 219.

فالمسألة النظرية استدعت انتباه الفنان، لذلك كان النقد الفني في البدايات هو نقد فنّانين وبـتفحص عام للمساهمين في الكتابة الفنيّة النظرية نجد نمطين من الكتاب، نمط منهم لا يمارس الفن، فيكتبون من خارج الممارسة التشكيلية وهم إمّا من الأدباء أو الباحثين في الجماليّات أو من الصحفيّين ونمط آخر يقتصر على الفنّانين أنفسهم.

ولئن كانت الكتابة النظرية ليست حكراً على الفنّانين فقط فإنّ بعض الباحثين والنقاد يعتبرونها خصيصة لهم، بل شأناً متعلّقاً بالتجربة الفنيّة للفنان نفسه. ومن بين هؤلاء نجد الحبيب بيده الذي يرى أنّ الأدباء والصحفيّين في تعليقاتهم على بعض الأعمال الفنيّة فإنّما يقيمون خطاباً إبداعياً موازياً لهذه الأعمال دون أن يكون نقدهم علمياً، وكأنّ العمل الفنيّ هو متّكاً نصوصهم فحسب ولهذا السبب يصرّح بيده: "نحن في حاجة إلى أن يقوم الفنّانون العرب أنفسهم بأعمال نقدية، لأنّ النقد هو أيضاً، إبداع للقيم الجماليّة الموجودة في العمل الفنيّ، كما أنّه يجب على الناقد أن يكون مبدعاً في نفس الوقت. فبدون النقد لا يمكن للفنان أن يراجع أساليبه"<sup>1</sup>. ويأتي هذا الرّأي في ظلّ انحسار كبير لأدبيّات الفنّانين حول فنّهم ويرصد الحبيب بيده المفارقة الغريبة بين الواقع العربيّ الحديث وبين العصور العربيّة السابقة، فإزاء راهن تقلص فعالية الكتابة لدى فنّانينا المحدثين، كان الفنان العربيّ قديماً ينشئ قولاً نظريّاً على فنّه، سواء تعلّق ذلك بالموسيقى أو الخطّ العربيّ.. لأنّ إنشاء القول النظريّ هامّ جدّاً في بلورة التجربة التشكيلية، إذ يعتقد بيده "أنّ الفنان التشكيليّ مدعوّ إلى إعطاء خطابه المرثيّ شرعية بمرافقته بخطاب فكريّ جيد وليس من الضروري أن يكون خطابه تفسيراً أو تعليقاً بل أن يكون موازياً. خطاباً فنياً يبين عمق محاولته ويزيدها شرعية ثقافية"<sup>2</sup>. ومن هنا يمكن اعتبار تجربة شاكر حسن آل سعيد، النظرية، تجربة فريدة. فالخطاب النظريّ المنشغل بالفنّ العربيّ، يمثّل ضرورة تسند الحركة التشكيلية العربيّة وليس مجرد أداة لتبديل الواقع البصريّ العربيّ وإخراجه من لحظته الصّامتة، فمن النّافع القول مع شاكر لعبيبي بأنّ

1 الحبيب بيده: مشاركة في ندوة الوحدة حول الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري - مجلة الوحدة - العدد 71/70 - أغسطس 1990 - ص 104.

2 الحبيب بيده: الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر - الحياة الثقافية - تونس - العدد 71 - السنة 1995 - ص 108.

"الثقافة التشكيلية لم تعد بعد مكونا من مكونات الوعي الثقافي، ومن الثقافة العامة الضرورية للفرد المتوسط. وإذا ما زعم بعضهم بأنهم ينطقون ولا يعرفون سوى اللغة البصرية أداة للتعبير، فإن قواعد عامة لهذه اللغة لم تصر بعد جزءا من ثقافتنا"<sup>1</sup> ولكن أهمية النظر في الخطاب النظري التشكيلي العربي تهدف أيضا إلى تقويم الحركة والمساهمة في تطويرها، إذ دون أعمال النظر في تجارب الرسامين والنحاتين العرب، تكون هذه التجارب منغلقة على ذاتها، وقد لا تتطور أو تحدث مراجعات داخلية تسمح لها ببلوغ مراحل بحثية متقدمة في التقنية أو في الرؤية أيضا، فكلّ خور في التجربة التشكيلية ما هو إلا استتباع لمأزق في الخطاب النظري بحيث لا يساعد غياب النقد مثلا، أو تردّيه في متاهات لا علاقة لها بالمعرفة النظرية، في تحديد التجربة الفنية. إذ أنّ هشاشة الخطاب النقدي وتذريته في البعد الإخباري الصحفي والمؤسّساتي لم يؤسّس للدعامة النظرية التي تستجيب لإمكانات تطوير الفنون وبالتالي تفعيل الذوق العام.

وفي المرحلة التي تشهد تراكما لتجارب فنانين عرب من كل أنحاء الوطن العربي، وحتى في المهاجر والمنافي نعثر على خطاب نظري مبثوث بشكل متفرق، يحتاج إلى الدرس وإلى توسيع دائرة إشعاعه وتأثيره، ويستتبع القول بوجود واقع تشكيلي مزدهر كمّا تضيف حضور دعامة نظرية إلا أنّها ليست حاضرة بحجم مادة موضوعها. وفي هذا الكم المتفرّق من الخطاب النظري نعثر على كتابات شاكر حسن آل سعيد التي استطاعت أن تمثل متنا نظريًا.

---

1 شاكر لعبيبي: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر - دائرة الثقافة والإعلام - المركز العربي للفنون 2003 - ط 1 - ص 14.

**القسم الأول**

**مداخل البحث**

**وأسس التفكير الاصطلاحي**





### في حدود البحث ومنهجه

#### 1- حدود البحث

لشاكر حسن آل سعيد كتابات متعدّدة، ومتفرّقة في أنحاء عديدة وقد قضينا فترة في البحث عنها لتشتتها، ولعدم توثيق أغلبها في مكتبات مختصة بالفنون التشكيلية وهي سمة مشتركة لجميع المؤلفات العربيّة في هذا الشأن. ولأنّ مجموع ما نشره آل سعيد محفوظ بدائرة الفنون التشكيلية ببغداد، ونظرا لظروف الحرب فإنّ تجميع كامل المادّة المنشورة عدّ أمرا عسيرا. ولذلك، اكتفينا بدراسة الآثار البارزة في مسيرته الفكرية، والتي تطلّبت منا جهدا في الجمع، تعزّر بفضل مساعدة باحثين وكتاب عرب ربطتهم بالفنان صلوات وثيقة. ولهذا فإنّ الاكتفاء بالمدوّنة المتاحة في هذا البحث، رغم المبررات الموضوعية فإنّ تعبير هذه المدوّنة عن الآليات الفكرية الرئيسية والمصطلحات البارزة للفنان، كان هو المعيار العلمي الذي سيّجنا به بحثنا. وتوزّع هذه المدوّنة على مجموعة من الكتب، سنأتي عليها بتقديم موجز، هدفه وضع التّصورات العامة لهذه المؤلفات حتّى تساعدنا فيما بعد على التّفاذ إلى أعماقها. كما سنعتمد على مجموعة من المقالات الهامة المعبرة عن عمق تفكير آل سعيد في مراحل تجربته المختلفة، ولن نرفق هذه المقالات بتلخيص أو تحليل مثلما هو شأن المؤلفات لما فيها من تخاطر وتماثل مع ما جاء في المدوّنة وسنتبيّن طرق فحصها أثناء البحث باعتبارها مكملّة لما جاءت به المدوّنة.

ونورد مصادر البحث وفق تاريخ الانتهاء من كتابتها أو المدّة التي استغرقتها الكتابة كما بيّنت الحجج والقرائن النصّية التي أفاد بها شاكر حسن في مؤلّفاته، نظرا لعدم وقوفنا على كلّ التّواريخ الأصلية لزمن كتابة هذه المؤلفات، فباستثناء اهتدائنا لتاريخ بداية كتابة البعض منها، فإنّ أغلب ما توفّر لدينا من براهين عن مسألة تحقيب الكتب وفق زمنيّة الكتابة، لا يمكن اعتمادها بشكل علمي دقيق، إذ هي نابعة من تأويلنا لسياق محتوى هذه الكتب أو للإشكاليات التي طرحتها في مسار الحياة الفكرية والفنية لشاكر حسن آل سعيد. ولذلك نكتفي بالإشارة إلى

زمنية الكتابة حين يكون بحوزتنا دليل واضح، غالبا ما أقره شاكر حسن نفسه في موضع من مواضع الكتابة، إمّا في مقدّمات كتبه أو في حواراته. ولم نعثر في سياق البحث عن تحذير هذه المسألة من خلال شهادات دقيقة لأصحاب شاكر حسن من الكتاب أو الفنانين إلّا بشكل نادر.

كما أنّنا لم نعثر أيضا على وثائق صريحة تبين ظروف الكتابة بقدر ما وقفنا على بواعثها الذاتية والموضوعية وتوزّعها على أمكنة مختلفة، ساهمت بلا ريب، في تشكّل الخطاب وبناء سياقاته.

فمما لا شكّ فيه أنّ المقالات والكتب التي ألفها شاكر حسن ونشرها في العراق، لم تسلم من أثر المواضع السياسية والإيديولوجية للحزب الحاكم، بينما كانت مؤلفاته خارج العراق وإثر حرب 1991 وأثناء تنقله الطوعي والقسري في آن إلى الأردن، متحررة نسبيا من ثقل التوجّهات السياسية العامة. وهذا ما يفسّر تباين أزمنة الانتهاء من الكتابة مع تواريخ نشر هذه الكتب التي خضعت لسياقات سياسية كما بيّنا.

ولقد لاحظنا افتقار أغلب كتاباته إلى تحديد دقيق لأمكنة الكتابة، وقد اكتفى شاكر حسن بالإشارة أحيانا إلى سياقاتها العامة مثل المؤتمرات والندوات والمعارض والتظاهرات الفنية الكبرى.

## 1-1- المصادر المعتمدة:

### أ - المؤلفات:

#### • دراسات تأملية - منشورات دار الجمل - كولونيا - ألمانيا 1997:

يعدّ من أوّل الكتب التي نشرها آل سعيد، إذ يعود نشره في طبعته الأولى إلى سنة 1969، ويتكوّن من سبعة فصول وهي: "انطباعات أولية في الفن الشعبي" "قلق السندباد البحري" "بغداديات" "شخصية المرأة في ألف ليلة وليلة" "ما بعد الحجاب الخامس" "الزمان في الفن التشكيلي" و"مردّ الجسد الطعين إلى الرأس"، وتعود كتابة هذه الفصول إلى فترات متباعدة بين سنوات 1954-1966 ونشرت أغلبها في شكل مقالات ببعض الصحف والدوريات العراقية (صحيفة الأهالي - مجلة الأقلام).

ويعدّ فعل تجميع المقالات لدى شاكر حسن وإخراجها في كتب مفردة، سمة مميزة نجدها في أغلب أعماله المكتوبة المنشورة. ولئن التقت الفصول في كتاب واحد فإنّها لم تلتق من حيث مداراتها، فقد تزاوجت المقالات الخاصة بالفنّ، بالمقالات ذات الصبغة الأدبيّة، التي نقّب فيها شاكر حسن في المدونة الأدبية التراثية العربية، ويمكن استخراج فصلين رئيسيين يهتمان بالفنون وهما:

### انطباعات أوليّة في الفن الشعبي:

افتتح شاكر حسن كتابه بهذا الفصل، إذ هو أقدم فصل من حيث تاريخ كتابته فيعود إلى سنة 1954، نشره في صحيفة صوت الأهالي البغدادية - العدد 200 - ص 2-7- وعدّل في عنوانه الأصلي: "الفنّ الشعبي من منابع الفنّ الحديث"، فانتقل العنوان، بذلك من صفته التقريرية إلى صفة التذيت وبالتالي التّسبب (انطباعات أوليّة).

يقدم شاكر حسن حكماً مفاده أنّ التّزعة البدائيّة هي وجهة ضمن وجهات العمل الفنّي الرّاهن، بدعوى أنّ الفنّ الحديث عاد في تقنياته إلى استعمال أبعاد الفنون البدائية التي كان يصورها الإنسان البدائي من ذلك أنّ الاكتفاء بالتعبير بالخط أو الاقتصار على ألوان قليلة، يعبر عن منطق الفنان الحديث المتأثرّ بالترعة البدائيّة، ويردّ هذا التّأثر إلى تعقّد الحضارة المعاصرة وانعدام البعد الروحي في ذات الفنان، ويتخذ نماذج على ذلك، مثل أعمال قوقان وبيكاسو اللذين عادا إلى فنون الزنوج البدائية واستلهما منها أعمالهما الفنية، ثمّ يركّز على توجّه الفنان الشعبي إلى مخزونه الرمزي، الذي رأى فيه اقتراباً من الجمهور نظراً لبساطة آرائه فالفنان الشعبي، ينتسب للحياة أكثر من انتسابه إلى الطبيعة وبذلك فإن البساطة في الرّسم واعتبار الحياة مرجعاً رئيسياً هي مدارات هذا الرّسم، ويدعو شاكر حسن إلى مساءلة المنجز التعبيري الشعبي، لدفع الحركة الفنيّة.

### الزّمان في الفنّ التشكيلي:

يندرج هذا المقال في الفصل السادس للكتاب (ص111)، وأصله محاضرة ألقاها الكاتب في جامعة بغداد سنة 1966، ويصدّرها بقول عبد الرحمان بدوي، من كتابه "الزّمان الوجودي"، ويتعرّض الفصل إلى مشكلة الزّمن في العمل الفني الذي يكون منطلقه حسياً - بصرياً وينتهي روحياً، والفعل التشكيلي هو لحظة



معزولة عن سياقها الحاضر فرغم انتسابها له فإنها تنأى عنه أو تتعالى عن مواصفاته وبالتالي فإن الفعل هنا، منحرف في الزمان الوجودي.

ولا يدرك الزمان الوجودي إلا من خلال التجربة المعيشة، أي هو موغل في الحياة أكثر من اتصاله بالإدراك العقلي المحض، وبالتالي فإن سمة هذه التجربة، أنها ذوقية (تدرك بواسطة الذات)، ويتأرجح الزمان الوجودي بين التصور الأوروبي، على اعتباره دهرًا وبين التصوف الشرقي الذي يعتبره وقتًا. أي يمكن استبعاد التصور العقلاني للزمن واستبداله باستعادة رؤيا الفنان من الداخل ولكن بواسطة التماثل الخارجي، ولذلك فالزمن له طبيعة تناقضية (إيجابي وسلبي) أي أن له تجسّدًا ماديًا وتلاشيًا روحيًا وما بين الوجود الفني الظاهري وضرورة تجسّده يتحدّد معنى الزمان الفني الخالص. على أن آلية الحدس هي وسيلة إدراك هذا المعطى. رغم أن الوسيلة هنا مزدوجة، بمعنى أنها إنسانية (إحساس بصري) ولا إنسانية (انصعاق وغيوبة).

ويرى شاكر حسن أن للفن صفتين: أنه غير مباشر وغير واقعي وهذا ما يدعو إلى التأمل الزماني ثم يأتي على تحليل معاني السطح والشكل والخط معتبرا أن العمل الفني قائم على اللامنظور، فهو تعبير عن ظهور النقطة، ويعتبر أن التلصيق الفني تمظهر بارز للموقف الفني. فتدخل تلصيق أجزاء مصوِّرة أو مرسومة على لوحة تمثّل رمزا لفترة غيوبة الفنان أو حلمه، فالتلصيق يتجاوز حدود اليقظة.

#### • الحرية في الفن - المؤسسة العربية للنشر - الطبعة الثانية 1994:

صدر الكتاب بمقدمة للناقد جبرا إبراهيم جبرا وهي عبارة عن إشارة لها هدف مزدوج: تنبيه القارئ إلى صعوبة الكتاب ودعوته أيضا إلى قراءته.

وافتح الكتاب بمقدمة شاكر حسن، للطبعة الثانية، حيث أن الطبعة الأولى من منشورات مديرية الفنون العامة بوزارة الإعلام العراقية في بغداد عام 1974، اقتصرت على ثلاثة أقسام وهي: البحث في الأبعاد الفنية، نظرية التعبير الحيوي والمعنى الإنساني في الفن. وشملت الطبعة الثانية إضافات هامة، تمثلت في إضافة كتاب كان الكاتب قد أشار إليه في الطبعة الأولى وعنوانه: رسالة في الفن اللا-إنساني، وفي ثلاث مقالات متكاملة نشرها في الملحق الأدبي لصحيفة الجمهورية عام 1966 وهي البيان التأملي وضد الترف الفني وامثال القارئ القائل.

وفيدنا نشر هذه الدراسات في دفعة كتاب الحرية في الفن وفي طبعته الثانية،  
معنيين إثنين: أولاهما حدوث انفراج نسبي في التعامل مع الأفكار الواردة فيها  
وثانيهما استمرار شاكر حسن في تبني أطرحات حقبة أواخر الخمسينات  
والستينات. فنشر الطبعة الثانية من الكتاب في سنة 1994 مع المحافظة على ماورد  
في الطبعة الأولى وإضافة هذه الدراسات التي تعود إلى منتصف الستينات يعكس  
عمق الثوابت في الرؤية الفنية للفنان.

ويرد شاكر حسن هذا النوع من الجمع والتوثيق إلى أسلوب المتصوف  
العربي عبد الجبار النفري الذي أقام كتابه **المواقف والمخاطبات**<sup>1</sup> على مجموعة  
من الابتهاالات والمواجد، فكأن شاكر حسن يحتذي بمنوال هذا المتصوف ويجعل  
من مؤلفه متسعا لكتابين، هما بمثابة الورقة ذات الصفحتين، سعيا إلى التكامل على  
حدّ عبارته.

ولقد ظلّ الكتاب مهملا طيلة ثلاث عشرة سنة، أي منذ 1961 قبل أن  
ينشر، ويعتبر كتابا مفصّلا في تجربة شاكر حسن في مستوى طبيعة الكتابة لديه  
وفي مستوى رؤيته للوجود. فالكتاب تحوّل من كتابة المذكرات والمقالات  
والدراسات التاريخية والجمالية إلى كتابة الأطروحات النظرية التي انتهى إليها  
المؤلف من خلال بحثه التشكيلي.

وإذا ما احتوى الكتاب الأوّل منه (الحرية في الفن) على ثلاثة أقسام فقد  
احتوى الكتاب الثاني (رسالة في الفن اللا-إنساني) على مقدمة وخمسة فصول (ما  
وراء الرؤيا- ما بين الظلمة والنور- الأبعاد الجنيّة - قبيل الولادة والمنحنى  
الماورائي).

---

1 محمد بن عبد الجبار النفري: **المواقف والمخاطبات** - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985،  
تحقيق أرثر أربري - تقديم د. عبد القادر محمود.

نشرت **المواقف والمخاطبات** لأول مرة سنة 1934 عن سبع مخطوطات وهي لمحمد بن عبد  
الجبار بن الحسن النفري المتوفي سنة 354هـ - وهو أحد أعلام مدرسة الحلاج الكبرى وإن لم  
يقل مثل الحلاج بحلول اللاهوت في الناسوت ولم يقل أيضا بالاتحاد بالله كما قال البسطامي  
وإنما عاش وحدة الشهود في كل خطراته وتأملاته الصوفية. ومعنى المواقف لدى النفري  
أنها وقفات أمام الله موافقة له أو معه حسب أحواله ومقاماته يقول النفري: "وقال لي الوقفة  
ينبوع العلم. فمن وقف كان عمله تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان عمله عند غيره... وقال  
لي: الوقفة نورية تعرف القيم، وتطمس الخواطر... وقال لي: دخل الواقف كل بيت فما  
وسعه، وشرب من كل مشرب فما روى فأفضى إليّ وأنا قراره وعندي موقفه" ص 21.

• فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، دائرة الشؤون الثقافية بغداد 1982: الجزء الأول:

ينفتح الكتاب بمقدمة عامّة أشار فيها الكاتب إلى تاريخ بغداد الحديث، مبيناً الأهداف الرئيسيّة من وضع الكتاب، ومن أبرزها إكمال ما هو ناقص في دراسات تاريخية مماثلة وإظهار ما خفي من أحداث ووقائع لم يلتفت إليها الباحثون. وبالتالي يصرّح آل سعيد بأنه سيعتمد أسلوباً ذاتياً في كتابة التاريخ الفني، ومنه قراءته التشخيصية للمصادر والمراجع المتنوعة والنظر في السياق وفي البنية عن معنى الزمان. ثمّ يحدّد فصول الكتاب التي تتوزّع على قسمين، يتعلّق الأوّل بالفترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية الستينات من القرن العشرين، والثاني بالفترة المحصورة بين بداية الستينات من القرن العشرين حتى ثلثه الأخير، ويعتبر أنّ سبب التقسيم راجع إلى حدث تاريخي وهو موقف الفنان العراقي ذاته. فموقفه في الفترة الأولى اتجه نحو الأخذ بالمؤثرات الأوروبيّة في العمل الفني وفي الفترة الثانية اتسم بالبحث عن هويته الشخصية والقومية.

وتناول في الفصول الأولى مصادر البحث وطبيعة المنهج والمناخات الثقافية والاجتماعية ثمّ واقع الرسامين ابتداءً من الرّواد، وظهور جمعية أصدقاء الفن والجماعات الفنية الأولى. وأردف هذا الجزء بملاحق هامّة جدّاً تمثلت في ملحق خاص بنشأة معهد الفنون الجميلة، وملحق خاص بتعريف الفنان جميل حمّودي حول جمعية أصدقاء الفن وملحق كتبه شاكر حسن عن الفنّان جواد سليم نشره في مجلّة آفاق عربية (عدد 10 - 1981 - ص 23 - 33) وملحق أخير عن الحركة الفنية في كركوك، هذه المنطقة التي درّس فيها شاكر حسن في سنة 1952.

الجزء الثاني:

صدر في طبعته الأولى سنة 1988 عن دار الشؤون الثقافية العامّة، ويتوزّع على قسمين رئيسيّين تناول القسم الأوّل فصولاً من مطلع العقد الستيني أي منذ ظهور الحكم الجمهوري، وفيه درس طبيعة المناخ الفني الثقافي (1959-1964) ثمّ انفتح على واقع الجماعات الفنية مثل جماعة المجدّدين (1965-1968) ثمّ درس مرحلة السبعينات: الجماعة العددية (1968-1975) وتجمع البعد الواحد (1971-1973) ومسألة التنظير الفني في الفن العراقي في السبعينات (1970-1974). أمّا

الثاني فقد اختصّ بيان الظروف الحافة التي ساعدت على تطوّر الخطاب البصري التشكيلي، معتبرا أنّ الفنان إضافة إلى مساحة حريته فهو كائن ملتزم اجتماعيًا لذلك فإنّ الظواهر السياقية للتجربة الفنية لها شأنها وتمثلت في معارض الحزب ودور الدولة في رعاية العمل الفني، ومهام المتحف الوطني وصلات العرض، كلّ هذه الأطراف ساهمت في التأثير على توجّهات الفنانين.

وتركّز الكتاب برمته حول تاريخ الرسم في العراق فحسب. وأردفه الكاتب بملاحق أيضا خصّصت المعارض التي أقامها الرسامون خلال هذه الحقبة.

#### • مقالات في التنظير الفني-دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1994:

يحتوي الكتاب على مجموعة من المقالات التي نشرها الفنان طوال عقد الثمانينات في الصحف والمجلات العراقية (الجمهورية- الثورة) وتوزّع على إهداء، حيث أهدى الكاتب جملة بحوثه إلى أبنائه الخمسة على اعتبار أنّهم رمز لنضاله المثمر من أجل مستقبل الثقافة. ثمّ حمل الكتاب مقدّمة ومقالات تنظيرية ونقدية وأردفها بمقالات عامّة في الفنّ بملحق مصوّر. ويعتبر شاكر حسن أنّ محتوى الكتاب ينخرط في مجال الثقافة الفنية وليس النقد الفني وإن كتبت بدافع من ممارسة النقد وإبداء الرأي في أعمال وطروحات الفنانين العراقيين. وتسعى هذه الممارسة لأن تكون موضوعية ومسؤولة.

ينطلق شاكر حسن من إبراز أهمية كتاب "ضرورة الفنّ" لأرنست فيشر حيث بيّن فيه النقلة النوعية التي تشهدها عملية التواصل مع الفنّ، فلم يعد المتلقي، ويقصد الجمهور أو النقاد، مجرد باحث عن المضمون الذي يوصله الأسلوب الفنيّ، بل إنّ المشاهد مطالب بالمساهمة في إعادة بناء العمل الفنيّ، وذلك في بحثه عن الموقف، وهي نقطة تقاطع يذوب فيها المضمون والشكل، ولعلّ ما يسند ارتكاز شاكر حسن على جوهر رؤية أرنست فيشر، توجّهات التقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي الذي أكّد على حرية الفنان في اختيار الأسلوب الفنيّ وذلك في إطار الالتزام بالموقف الثوري.

ولا يكون تثبيت مثل هذه النظرة إلّا بالاعتماد على الثقافة الفنية والإعلام باعتبارهما قناتي التواصل مع الجمهور العريض الذي قد يعيش نوعا من أميّة الذائقة الفنية، ويعتبر المؤلّف أنّ التركيز على حرية الفنان من شأنه أن يرتفع بالثقافة الذوقية التي تشفع بطرح مسألة الموقف لدى الفنان نفسه. ومادام الرّهان جماعيا



ويتمثل في الارتفاع بالذائقة العامة، فليس العمل الفني حرفة ينظر إليه في إطار القطاع الخاص بل هو جزء من القطاع العام. وفي هذا الرأي تأكيد على معنى الالتزام الاجتماعي للفنان وإقرار بعلاقة الفن بالمجتمع.

يستهل الكاتب-الفنان، بتمهيد حول نشأة الفن العراقي المعاصر وتطوره، ويجمع فيه الخطوات التأسيسية للحركة التشكيلية العراقية وهو المسار ذاته الذي انتهجه لاحقاً في كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، حيث يتعرض إلى أبرز محاولات الفعل الفني لدى جيل الرواد أمثال عبد القادر الرسام في البداية ثم فائق حسن وحافظ الدروبي وجواد سليم، وسيعتبر أن هذا الأخير استثناء حقيقي عن بقية الفنانين لما اتسمت به تجربته من فرادة، ولذلك سيشرّع للتصدي لتجربته بالتحليل المطول في الكتابات، فقد شدّ جواد سليم عن جيل الخمسينات وكان ريادياً.

ويتعرض شاكر حسن إلى أهمية المناخ السياسي الجديد في تكوين الجماعات الفنية، فقد سمح الحكم الجمهوري الوطني منذ 1958 بنشأة جماعات عديدة مثل جماعة "المجددين" و"الظل" و"14 تموز" و"آدم وحواء". وقد ركّز الكاتب على أهمية مرحلة ما بعد 1968 (وهي مرحلة حزب البعث الاشتراكي) ومن أبرز سمات هذا التحوّل الذي باركه شاكر حسن، هو إنشاء "تجمع البعد الواحد" للفنانين الذين استلهموا من الحرف العربي مثل جميل حمودي، مديحة عمر، ضياء عزاوي كما شهدت هذه الفترة تأسيس اتحاد الفنانين العرب - معرض الواسطي ومعرض البينالي العربي الأول في بغداد.

وإثر المقدمات التمهيدية يوّب الفنان الكتاب إلى أربعة أبواب رئيسية وهي:

### 1) مدخل في التنظير الفني:

يفتحه الفنان بمقال عن تجربته مع فنّ الفنان يحيى الواسطي، فيذكر أن الفنان جواد سليم كان الوجه الرئيسي لاهتمامه بالواسطي لكنّه ليس الأوحّد فقد أفادته دراسته للعلوم الاجتماعية واهتمامه الشّخصي بالقيم الفنيّة المشدودة إلى الخلفيات الحضارية عامّة في الانتباه إلى ذلك، كما أنّ اهتمام جيل الخمسينات شكّل حافزاً لذلك أيضاً، هذا بالإضافة إلى المناخ السياسي العام الذي شهد صراعاً كبيراً بين رغبة التجديد ورغبة المحافظة على القديم. وكانت "جماعة بغداد للفن الحديث" تجلياً بارزاً لهذه الحركة. إلّا أنّ الانغماس في دراسة فنّ الواسطي تحقّق أثناء دراسة

الفنان في باريس (1955-1959) حيث حاول أن يقدم أطروحة عن الواسطي بعنوان (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي) وقد نشرت بعد ذلك في كتاب سنة 1964، وتعتبر مرحلة باريس هامة لأنها مكّنت شاكر حسن من الاطلاع في المكتبة الوطنية على رسوم المقامات.

أما المقال الثاني فيحمل عنوان معنى الثورة في الفن التشكيلي، وفيه يعتبر الفنان أن معنى الثورة في العمل الفني هو التغيير الذي يأتي على أجزاء المنظومة الفنية، وهو إخراج لأسلوب اللوحة أو المنحوتة من وضعها النسقي المؤلف إلى وضع جديد. لكن هذا التغيير لا يرقن فقط باستحداث أسلوب جديد ينصب على بنية العمل فحسب بل يشمل أساسا تغيير نظرة الفنان من العالم المحيط به وهنا يتلمس شاكر حسن مفهوم الرؤية للعالم. وبهذا الشكل يصبح معنى التغيير مزدوجا بين شيئية العمل الفني وبين ذاتية الفنان ويقدم على هذا الطرح مثال "التلصيق" في الفن الحديث بما هو ثورة استحدثت تغييرا في شكل العمل الفني فتغيرت الخامة بإدخال جزء غريب على اللوحة الزيتية فأصبح العمل لا يعبر فقط عن ذاتية الفنان بل عن موضوعية العالم الخارجي أيضا.

ويرتبط معنى الثورة لديه، بشروط ثلاثة وهي: الحرية، الالتزام بالموقف والتجاوز الإبداعي ويقدم الكاتب جواد سليم على اعتباره أوضح نموذج على تمثل هذه الشروط فهو فنان عبقرى وباحث واستطاعت ثورته أن تخرج عن إطار إبداعه الخاص لتتجاوزه لتكوين مدرسة جديدة. فلقد قام الفنانون الأوائل بثورة على الرسم التقليدي الذي تمثل في رسم المنمنمات للارتباط بمنجزات الكيان الأوروبي، لكن هذه الثورة بدت نسبية وغير شاملة.

أما المقال الثالث فعنون بـ "الحرب والسلام ما بين الخطاب اللغوي والخطاب التشكيلي" وفيه يتعرض إلى علاقة الذات بالآخر في ربطهما بالحرب كحدث مؤلم، وهنا يستعيد الحرب العراقية/الإيرانية، ويشير بذلك إلى كتابه "الحرب والسلام" حيث استبدل الكلمات بالرسوم فأصبحت كأنها مقاطع قصيرة تحتوي على نصوص مدونة بأبجدية جديدة، وهي في أصلها تخطيطات اعتمد فيها على النقاط والخطوط المتقطعة والوحدات الزخرفية. واعتبر الفنان أن الحرب قابعة في النفس وهي تحول قلقها وانزعاجها إلى اللوحة، فالذات الفنية تعيش صراعا داخليا أشبه بمعاناة الحرب من أجل إحلال سلام داخلي.

وفي مقاله الرابع "تجربة الحقيقة المحيطة في الفن العراقي": يبين الفنان تعريف مفهوم المحيطة في الفن العراقي منطلقاً من تجارب عديدة مثل تجربة عبد القادر الرسام الذي كان يتعامل مع الطبيعة فيستحدث وسائل تقنية تراعي رسم الأجواء الفضائية في اللوحة (استعمال نوع من الفرشاة أسماها بفرشاة الهواء) وتجربة "جماعة البدائيين" الذين خرجوا إلى الطبيعة، وقد مهّدت هذه التجارب لنشوء بحث عن المحيطة في الفن (ارتكزت مجهودات هذه البحوث في سنوات الستينات). ولكن بشكل نظري اقترن بالدعوة إلى التأمل في العمل الفني. وقد أوماً شاكر حسن إلى دعوته هو بالذات إلى ذلك. ومن خلال تحويل وجهة الفن من مبدأ الخلق إلى مبدأ الوصف الظاهري أي من الذاتية إلى الموضوعية. ومن بين تجسّدات ذلك استعمال الحرف العربي في بداية السبعينات، إلّا أنّه شكل مدخلاً إلى التجربة المحيطة فقط. واعتبر الفنان أنّ أكثر من يمثّل هذه التزعة في الحركة التشكيلية العراقية هو رافع الناصري وسلمان عباس وسالم الدّباغ ثمّ تعرّض شاكر حسن إلى تجربته الذاتية في استغلال "الجدار".

أمّا الباب الثاني الخاص بجواد سليم فتوزّع على ثلاثة مقالات وهي "جواد سليم ويكاسو وشواهدة" و"إنسانية جواد سليم" و"ما بين الفنان وعالمه الخارجي" وتخصّص باب كامل لتقديم تجربة جواد ليس أمراً بسيطاً بالنسبة لشاكر حسن فقد احتلّ جواد نصيباً لا بأس به من اهتمام الفنان الذي يعتبره امتداداً للواسطي، ويعتبر نفسه امتداداً للإثنين.

وركّز المقال الأوّل على تقليد جواد سليم لمنهج بيكاسو في استخدام الخامات أي على مستوى التقنية. بينما ركّز المقال الثاني على البعد الإنساني في فنّ جواد باعتباره منبعاً للفنّ، فموقفه من الناس والأفكار كانت تحدّد هذه السمة الإنسانية ولا يتوانى شاكر حسن في تمجيد خصال جواد، الذي كان صديقاً له، وقبله، أستاذه وزميله. لكنّ البعد الإنساني استمدّه أيضاً من فكره القومي ومن الثقافة العالمية. وينتهي في المقال الثالث إلى تركيز رؤية نظرية للنقد التشكيلي لتطبيقها على فنّ جواد سليم.

أمّا الباب الثالث المتعلّق بالفنانين من المؤسّسين والرواد ففيه استعراض لتجارب الفنانين: أحمد سليم - مديحة عمر - عطا صبري - إسماعيل الشينخلي - خالد الجادر - زيد محمد صالح - نوري الراوي - رافع الناصري - محمد عارف عامر العبيدي - علاء بشير وعلي طالب.

ونلاحظ في عملية مقارنته لتجارب هذه المجموعة الكبيرة من الفنانين توحيه للقراءة التاريخية واعتماده على الدراسة النقدية. فكل تجربة لها خصيصتها، وهو ينطلق من هذه السمة المميزة في العمل الفني لجعل منها موضوعاً مركزياً لمقارنته، ولم يختار شاكر حسن هؤلاء الفنانين بشكل مجاني بل كان يدرك مع كل فنان نقطة التقاء معه، وهو ما يبنى بأن تكون تصورات النظرية المتعلقة بالعمل الفني والممارسة الفنية في حد ذاتها لا تنبع من تجربته الذاتية فحسب بل تسترشد أيضاً من عملية استقرار نتائج التجربة الفنية المتجاورة وبذلك لا تكون تجربته في عزلة عن سياقها بل هي تتقاطع مع تجارب بقدر ما تنفرد عن أخرى.

وفي الباب الثالث المعنون بـ "مقالات عامة في الفن" يطرح شاكر حسن مسألة النحت العراقي المعاصر وتحليلاته الفنية من خلال نماذج لفنانين نهلوا من التراث النحتي الإنساني أمثال علي الجابري ومرتضى حداد. وفي مقال معنون بـ "في المرأة العراقية"، دراسة في مجال الرؤية الفنية التشكيلية العراقي مثل مديحة عمر التي اهتمت كثيراً بالحرف العربي، والفنانة نزيهة سليم التي ركزت على البعد الإنساني في أعمالها، والفنانة ليلى العطار التي خلقت مداراً فنياً حيث تم الاهتمام بالعنصر النباتي وانسحب ذلك على تجارب سعاد العطار وبتول الفكيكي وسميرة عبد الوهاب.

وينتهي شاكر حسن بتقويم تاريخي للفن التشكيلي العراقي، رصد فيه أبرز المحطات التاريخية التي أثرت في الحركة الفنية في العراق، من علاقات بين الفنانين، ومن ظهور للمؤسسات الأكاديمية، ولدور العرض، وأبرز المعارض التي وجهت تيارات فنية كثيرة.

الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي - دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية - الطبعة الأولى - 1988:

نشر شاكر حسن هذا الكتاب سنة 1988 لكنه فرغ من كتابته سنة 1985 واعتبرت فترة الثمانينات من أخصب فترات الكتابة لديه ويحتوي الكتاب على تمهيد ثم مقدمة وثلاثة أقسام يليها ملحق.

يحدد الكاتب في البداية دوافع الكتابة في مبحث الخط العربي، وهي دراسة الخط العربي دراسة جديدة تختلف عن طرق ومناهج الباحثين التي اعتبرها الفنان قاصرة على النفاذ إلى جوهر هوية هذا الخط، فالدراسات اعتمدت على الجوانب



الحضارية الثقافية أو الآثارية دون التعمق في ظاهرة الخطّ من زاوية الأداة التواصلية لنقل المعاني، وعلى اعتباره الشكل التدويني - اللغوي. ويأتي الكتاب ليغيّر هذه النظرة فيبحث الكاتب في أصول الخطّ الحضارية والجمالية وهي عديدة جدًا وضاربة في أعماق التاريخ. أي قبل التدوين وبعده مما يجعل البحث منفتحاً على حضارات أخرى غير الحضارة العربية الإسلامية، ويعني بها الرافدية أساساً. فالمنظور الثقافي الذي يُقارب به الخطّ يتسم بالشمولية والاتساع إلى درجة تتجاوز المنظور الإسلامي.

ويتناول القسم الأول ثلاثة فصول، يهتم الأول منها بملامح الفكر الإسلامي وأصوله الحضارية حيث يسعى المؤلف إلى بلورة تصوّر واسع لمفهوم الفكر الإسلامي ولولادة إرهاباته قبل نشأته كنسق وهو مفهوم مثير للجدل ومن خلاله يرغب آل سعيد في تشريع تصوّر أوسع لمفهوم القومية أيضاً بما أنّها تنفتح على حضارات أخرى غير الحضارة الإسلامية ولها تأثيرها المتواصل في معالم هذه الحضارة السائدة.

وفي الفصل الثاني "سرّ البنى الزخرفية"، يميّز شاكر حسن بين الزخرفة وبين سائر الفنون التشكيلية الأخرى من حيث نظامها الفكري، باعتبارها قائمة على التجريد أكثر من غيرها، فيدرس أصولها القديمة في التاريخ السحيق (العصر الحجري القديم) والعصور الرافدية (عصر السلالات-العصر السومري...) ويُسائل بنيتها وإيقاعيتها وتحليلاتها في صنوف عديدة من الصناعات (مثل صناعة السجاد). وفي الفصل الثالث "فنّ الخطّ الكتابة حالة ما بعد زخرفية" يعتبر المؤلف أنّ فنّ الكتابة هو نتاج لتطور الفكر الزخرفي لدى الإنسان في العصر الحجري الحديث، فدرس كيفيات انبثاق الكتابة لدى السومريين وكيف تولدت عن الأشكال الهندسية والأشكال التشخيصية للحيوان والإنسان والحشرات وعلاقة هذه الأشكال باللغة الرياضية (العدد) وينخرط بحث المؤلف في البعد التطوري للكتابة وصولاً إلى دراسة طريقة التدوين التي تفضي إلى معرفة طبيعة التفكير لدى الإنسان وعلاقته بالعالم. فاللغة السومرية مثلاً عبّرت عن النظرة الموضوعية للعالم.

ويتناول القسم الثاني خمسة فصول، يهتم الأول بـ "مقدمة لدراسة أصول الخطّ العربي حضارياً وجمالياً"، حيث يبيّن المؤلف اقتصار الدراسات والبحوث على البعد اللغوي الألسني للخطّ باعتباره وسيلة تدوينية، دون أن تدرسه من

جانب معرفي، فهو ينطلق من هذه الملاحظة النقدية ليسهم في تقديم تصوّر بحثي جديد أساسه أنّ الحرف العربي له شخصيته وهو ليس مجرد وسيلة لغوية وبذلك يكون الخطّ العربي عامّة متجاوزا الوظيفية اللغوية. ويحمل هذا التصوّر السعدي صفة المشروع حيث يكون البحث عن العوامل البعيدة والقريبة المؤثرة في تطوّر الخطّ العربي جزءا منه. فالنظر في موروث الخطّ يسمح بتقصّي أصليته.

واهتمّ المؤلّف في الفصل الثاني "الجذور التدوينية القريبة والبعيدة للخطّ العربي/المرحلة الأولى" بالدعوة إلى تخطّي الوجود التدويني اللغوي للخطّ إلى وجوده الحضاري أي بالنظر إليه كلفية آثارية تحتوي على العديد من المؤثرات والقيم. ويقوم المؤلّف بالنظر في الواقع الاجتماعي والاقتصادي باعتباره عنصرا محددا لولادة الخطّ، فيتحدث في تأثير واقع الترحل وواقع الاستقرار في تشكيل هوية الخطّ، فالكتابة منتهى ذهنية ثقافية تعيش الاستقرار في الأرض، أمّا الكتابة لدى المجتمعات البدوية المتنقلة فلم تكن متطورة وهو ما أنعش الذهنية الأسطورية، ثمّ يتعرّض شاكر حسن إلى ظهور الخطّ الكوفي وإلى عناصره الجمالية.

وفي الفصل الثالث "مرحلة التكامل في تطوّر الخطّ العربي ما بين القرن العاشر والقرن الرابع عشر للميلاد" يبيّن المؤلّف أنواع الخطوط التي انبثقت وفق متغيّرات كثيرة من بينها تأثيرات الرّسم والفنّ الزخرفي، ومنها ظهور خطّ النسخ الذي مثّل الرّوح العربيّة حضاريا وجماليّا، والخطّ المسلسل الذي ظهر في عصر العبّاسيين. وقدّم نماذج في سياق ذلك.

وفي الفصل الرابع "البنية اللاشعورية للخطّ العربي في اللّغة العربيّة" يكشف شاكر حسن عن ضرورة إدراك البعد الإنساني اللاواعي للّغة وأنّ التدوين قائم على حركة اليد، وهي حركة تلقائية تمرّ المحتوى الداخلي للوعي البشري. إذن، ثمة بنية لاشعورية للكتابة العربيّة وتشمل هذه البنية: الظروف المناخية- الشعور الميثولوجي لمجتمعات الكتابة المقطعية السومرية واللغة الزخرفية لعصر ما قبل السلالات في العراق واللاوعي الديني.

وفي الفصل الخامس "القيم الجمالية التطبيقية خلال قواعد الخطّ العربي وأشكاله"، يعرض الكاتب إلى مسألة التجويد والعلاقة بينه وبين الكتابة العربيّة فالذي يتلو القرآن أو يخط بالخطّ العربي يعبر عن حالة إبداعية لها صلتها بالواقع الاجتماعي. والقول بالحالة، إخراج الخط من طور الحرفة على اعتبار أنّه وظيفة إلى

بجمال آخر، أكثر عمقا يتّضح فيه الإشباع النفسي للخطاط. ويحدّد شاكر حسن المحاور الثلاثة لجمالية بنية الخطّ العربي: ديناميكية التوحيد- ديناميكية التكامل- سكونية التجديد.

أمّا الأوّل فيعني استمرار اتّجاه النّسق الخطّي في حركة تبدأ من اليمين وتنتهي في اليسار، والثاني النتيجة التي نحصل عليها من أثر تعامد خطوط عموديّة على خطوط أفقيّة، والثالث فهو نقطة تقاطع المحورين الأفقي والعمودي للحروف والحركات.

ويحتوي القسم الثالث على ثلاثة فصول، يتناول الأوّل "نصوصا إسلامية زخرفيّة" وتتألّف من كتابات مجوّدّة تعود إلى آثار الإسلام في الاتّحاد السوفياتي سابقا وهي جزء من مئذنة في إحدى الأبنية الأثريّة في مدينة سمرقند (1420) ثمّ زخارف وخطوط جزء من بوابة أحد الأضرحة في أوزكند (1186)، فيدرسها شاكر حسن مفصّحا على مبدأ التّربيع فيها.

ويرتكز الفصل الثاني على "الأصول البعيدة للوفق الثلاثي"، فيدرس المصادر الثقافية المتنوّعة التي كوّنّت الوفق الثلاثي ومنها الأنظمة الرياضيّة التي تعود إلى الفكر الرّافديني والفكر الإسلامي من خلال علم الحروف.

وينتهي شاكر حسن كتابه بملحق يتبيّن فيه العلاقة بين علم الحروف والرسوم الأولى على فخاريات عصور ما قبل السلالات في العراق.

خليل الورد، نحّات: وزارة الثقافة والإعلام - دائرة الفنون - 1988:

يتعرّض شاكر حسن في هذا الكتاب إلى تجربة النّحات العراقي خليل الورد (1923) فيقوم بدراسة وتحليل مصادر البحث في فن خليل الورد ولرؤيته الفنيّة في إطار جماعة بغداد للفن الحديث ثمّ يقدم نظرة نقدية في فنه وينتهي بجزء فيه إضافات توثيقية متكوّن من سيرة الفنان الذاتية وبيان مؤلفاته المنشورة ثمّ ما نشر عنه وأخيرا مصادر البحث.

ويتيح لنا هذا الكتاب أن نسأل عن سبب اختيار آل سعيد تجربة هذا الفنان لتناولها في كتاب مفرد، والواضح أنّ الرّهان المركزي لم يكن تقديم تجربة نحتية عراقية لها فرادتها بقدر ما كان التعريف والتّناول النقدي لأعمال فنان لم يحظ باهتمام كبير رغم انخراطه في مدار فني وفكري هام جدا. وما المدار غير ما تبين في نظريات شاكر حسن نفسه، فكأنما وجد في تجربة خليل الورد المرتكز الفني لآراءه

إلى جانب عمله الفني الذاتي، إضافة إلى أن الورد رائد من رواد جماعة بغداد للفن الحديث.

لقد بين شاعر حسن أن خليل الورد استلهم من التراث وهو متصل بالفن الشعبي، لكنّه في هذا الاستلهام لم يخرج عن طبقة الفنان الحديث الذي له وعي اجتماعي أيضا. ويعود شاعر حسن إلى مصادر إلهام خليل الورد فيبين علاقته بالمخطوطات والمنمنمات والأدوات القديمة. وقد كان عاشقا للعمل الحرفي في الفن فخصّيته الفنيّة أقيمت على الخبرة الأكاديميّة، فكان تلميذا لجواد سليم، وله ولع شديد بالتحف وكان مؤمنا بالمهارة اليدوية. ويمكن أن نرصد أبرز خاصيات فنّه:

- امتزاج المعنى اليومي بالمعنى التراثي وفي ذلك التقاء بين الماضي وبين الحاضر وبين الفكري وبين اليدوي.

- الصلة الوثقى بالتراث العراقي (أسلوب النحت البارز واستخدام عنصر المواجهة Frontalité) واعتماد علم الحروف.

ويتميز خليل الورد، حتى على أستاذه جواد سليم، إذ أن منحوتاته لا تمتلك وجودها الخاص بها وهو مهتم بالتراث الشعبي إلى درجة كتابته لعدة دراسات عنه "المثل العراقي"، "قصص الأمثال" كما كتب عن الفولكلور العراقي "الأحجار الكريمة والمجوهرات"، "القباب والمنائر"، "المهد البغدادي" وهذا ما سمح له بتكوين ذاكرة نقدية. وقد حمّله عشقه لاقتناء التحف إلى دمج هذه الهواية بنظرة فكرية.

ويتعرّض شاعر حسن إلى انكماش الورد في الساحة الفنية والنقدية وهو ما أدّى إلى تغافله لدى أكثر النقاد أمثال عفيف بهنسي وجبرا إبراهيم جبرا، ولم تسعفه الآراء النقدية باهتمام عميق، فما صيغ حول تجربته لم يتجاوز اعتباره فنانا، تمجد أعماله البساطة أو أنّها مرتبطة عضويًا بالوسط الشعبي، وهذه الآراء غير قادرة على بلورة طرح نقدي شامل لأعماله.

وكان لخليل الورد دور كبير في تعزيز أفكار جماعة بغداد للفن الحديث "إنه من أوائل الذين كانوا يفكرون جدّيا بالتعبير عن رؤية الجماعة. وكان في الواقع يريد أن يوفق ما بين التراث والأسلوب الحديث في أصعب (مفاصل) وهو (الحرفي)"<sup>1</sup> وأصبح يركّز، بدوره، في المواضيع على الواقع اليومي للناس البسطاء واتّخذ من المرأة شكلا للتعبير فحاول أن يؤكّد على نحت جسم الإنسان باعتباره

1 شاعر حسن: خليل الورد، نحاتا - وزارة الثقافة العراقية - ص 20.



رمزا للخصوبة وتناول مشكلة الفراغ والكتلة. واعتمد الورد على رؤية فنية تجمع ما بين تحوير النزعة التمثيلية وإحلال التزعة الإشارية وهو ما ينتج تعبيرية رمزية في أغلب أعماله.

ويتناول شاكر حسن بالنقد تجربة خليل الورد، من خلال النظر في تبلور الإجراءات للكتلة والفراغ في أعماله الفنية، وهو ينطلق منها قبل الالتفات إلى أي رافد خارجي، اجتماعي أو ثقافي، وركز على مفهوم (التطعيم) في العمل الفني لديه وهو متصل بالتراث العربي الإسلامي فكان الورد يطعم منحوتاته بالأحجار والنمنم واعتبر شاكر حسن أن التطعيم جاء في المنظور العربي في شكل (التلصيق) وتطور في صيغة أشكال أخرى مثل استعمال الأشياء الجاهزة والتجميع. وعاد شاكر حسن بتقنية التطعيم إلى العصر السومري حيث كان السومريون يطعمون منحوتاتهم بالأحجار الكريمة.

• حوار الفن التشكيلي - مؤسسة عبد الحميد شومان، دار الفنون - الأردن - الطبعة الأولى 1995:

يمثل هذا الكتاب سلسلة محاضرات وندوات حول الثقافة التشكيلية أعدّه شاكر حسن وشارك فيه عدّة باحثين وفنانين تشكيليين. جاء هذا الكتاب في سياق عمل الفنان شاكر حسن كمستشار فني لمؤسسة شومان، وقد هدف إلى تشريك المشاهد في ما يحدث على صعيد الممارسة التشكيلية العربية بفضل تعريفه بنتاج الفكر المعاصر وصلته بالفنون التشكيلية. واحتوى الكتاب على أربعة أقسام هي:

- رؤية فنية جماعية وفردية.
- مواضيع في الثقافة والفكر التشكيلي.
- مفاهيم ومصطلحات وأفكار.
- دراسات تاريخية وتراثية في الفن.

وساهم شاكر حسن بسبعة دراسات وهي على التوالي: الجماعات الفنية في العراق، تأملات في الخط العربي والزخرفة الإسلامية وجذورها العربية، البعد الواحد: فلسفة ورؤية، من المصطلحات المعرفية والثقافية التشكيلية، مفهوم الفن التشكيلي والمدارس الفنية الحديثة، الخطاب والتأويل في التجذر المكاني، علم الحروف والأوراق وعلاقتها بالفن في الشرق الأوسط.

ودلت هذه الدراسات على المساهمة الفاعلة التي كان يقوم بها شاكر حسن لأجل تفعيل دور الثقافة الفنيّة في تقريب المشاهد. ولم تقتصر هذه المساهمة على الدراسات بل أبرز الكتاب الجدل البناء الذي كان يقام على هامش تقديم الدراسات ومدى إسهام شاكر حسن في إدارة الحوار وخلق مجال لتعددية الأفكار.

• البحث في جوهرة التفاني - دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة - الطبعة الأولى 2003:

يعتبر هذا الكتاب آخر ما نشر شاكر حسن، ويضم ستة فصول تستهل بمقدمة وتنتهي بملاحق ويبين المؤلف منهجه المعتمد في الكتاب وفي الحياة حيث انفتح على أكثر من قطاع معرفي ونوع في اهتماماته، وهذا المسلك هو خلاصة مسيرة ووقوف على تجربة السنوات التي قضّاها شاكر حسن في الرسم والتّظهير الفني والكتابة في الأسطورة والاهتمام بالإنثولوجيا لأجل بلوغ الحقيقة المعرفية. لقد حاول العودة إلى الوجود الجنيني باعتماد المنهج التراجعي على النقيض مما ذهب إليه في السّتينات والسّبعينات من البحث في "البعد الواحد". إنّه نوع من النّظر إلى الذات باعتبارها "موضوعاً". يذكر شاكر حسن: "تجمّعت لي أسباب معاناتي الأخيرة في التّأليف من أجل أن أعيد بناء كياني الموضوعي أنا الذاتي، ومن صميم هذه الموضوعية التي أحسست بعنفوانها في روحي المتعطشة للمعرفة حاولت تمزيق ذاتي إلى حقول متعددة، وارتياح مساربها الداخليّة من خلال القنوات المتشعبة لشروط إبداعية وهي في كتابي الأخير هذا ترد كفصول متنوعة، في مجال الأسطورة واللغة والفن.. فموضوعيتي إذن توجد من خلال معالجتي للفصول، لا من حيث ما في حياتها فحسب بل ومن حيث "العلاقة" التي تربط ما بينها جميعاً، أو أن الطريقة التي حاولت أن أوفق بينها وبين تلك الحقول المتعددة هي التي تنم عن موضوعيتي في أن أبعد هويّة الذات متمحورة في موضوع واحد أو طريقة واحدة".<sup>1</sup>

هذه المغامرة التي قادها شاكر حسن ضدّ تكّلس الذات في قطاع معرفي واحد جعلته مؤمناً بأنّ الإبداع ليس سليل نهج أكاديمي بالمعنى المتحرّج بل هو نتاج ذلك

1 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة - 2003 - ص 10-11.

النسغ الذي يرتوي من مصادر معرفية مختلفة، تبدو في الظاهر متباينة أو متناقضة ولكنها تلتقي لتشكّل روافد تجربة معرفية واحدة ويتصادى هذا المبدأ مع نظريته للفكر الإبداعي.

يجمع الكتاب البعد التطوري في تجربة الفنان لذلك فهو يقوم على القراءة المستفيضة للذات وكأنها نصّ أو خطاب فأن تتحوّل الذات إلى موضوع ليس بالأمر اليسير ففي ذلك استنطاق لها ووقوف على ماهو مدوّن فيها لحظة الكمون والقوة ويعني ذلك تحول شاكر حسن إلى قارئ وهو يقرّ بأن محاولة القراءة هي في حد ذاتها محاولة كتابة وهذا التزامن بين الفعلين هو ما يجعل الكتاب مشرعا على تدخل القارئ الذي يورّطه الفنان في فعل القراءة.

هذا الوضع الذي جنح إليه الكاتب يجعل من كتابته قلقه ونشيطه لأنها كتابة في صميم البحث عن مجاهل الذات ومكوناتها. والبارز في هذه الذات تشظيها، فتدوينها قائم على فعل التلصيق الذي يخرج من عالم الفنّ إلى مدار الكتابة أيضا، فالذات "توليفة" لمصادر معرفية متباينة وما فعل الكتابة غير حفر أركيولوجي في طبقاتها.

وتتمثّل فصول الكتاب الستة في:

- نزول عشتار إلى العالم السفلي، كبحث أسطوري في معا.
- أنكيدو في أسطورة جلجامش، كخلية أولى للتصوف الإسلامي.
- قراءات لنصوص أسطورية للمؤلف: قراءات جديدة في كلّ مرة.
- دراسة للأوفاق: استقصاء جذر الوفق الأشكالي (من "شكل").
- رؤيتي الفنية كما آلت إليه أخيرا "التراكم والتعرية" تنظير تشكيلي.
- دراسة ميتافيزيقية أولية في الأبجدية: استقصاء جمالي.

يسبني شاكر حسن كتابته في إطار تصوّر للغة، هو أقرب إلى التصور الفينومونولوجي، لحرصه على المزاوجة بين الذاتي والموضوعي واعتبار اللغة نقطة التقاء بين القطبين بعيدا عن التصورات اللسانية للغة التي تميّز بين الدال والمدلول وتنادي باعتباريّة العلامة اللغوية وهو ما يتقارب مع رؤية ميرلوبونتي الذي يجلّه الكاتب ويشير إليه في مواضع عديدة.

يرى ميرلوبونتي أن: "المنظور الذاتي يشمل المنظور الموضوعي. يمثل ما يشمل التعاقب والتزامن. فقد شرع ماضي اللغة في الحضور فسلسلة الأحداث اللسانية

ارتأت أن يستبطن المنظور الموضوعي القائم على البداهة، في لغة كانت ولا تزال نظاماً مأخوذاً بمنطق داخلي<sup>1</sup>

فالكتابة لديه استكشاف للغة وإذا كان الخطاب متماهياً مع الذات فإن اللغة أيضاً تقوم بدور التماهي أي تتصل بالذات إلى درجة الاندغام فيها وهو حوار يقام في مدار العشق بين الذات واللغة التي تبقى دائماً في طور الاكتشاف لا المعلوم. إن خبرة الإنسان باللغة تتجاوز المعرفة التامة لتبلغ المجهول. وفي تعبير صوفي يحاول شاكر حسن أن ييسط المسألة بالقدر الذي يركبها فيعتبر أن العلاقة باللغة هي نوع من العشق حيث يفنى العاشق في المعشوق، فالأنا الذاتية التي تعبّر عن آل سعيد الإنسان تتجاوز مع الأنا الموضوعية التي تتمظهر في شكل الآخر وبتعبير أدقّ فإنّ مسافة تنشأ بين الاثنين ولا تتقارب إلا في نقطة "التماس" فكأنّ الذات مركز يقبل الحوار والإنصات إلى المحيط بل إلى محيطات عديدة ومتنوعة هي تمثل لخبرة الذات الكاتبة بالمصادر المعرفية. وربما يحاول شاكر حسن اقتراح تصور صميمي لمسألة الهوية للذات المبدعة وهي أنها خلاصة حوارية مستمرة مع المقروء من تلك المصادر الشبيهة بالينابيع. ألم يصرح بأن الكتابة هي قبل كلّ شيء وليدة قراءة ما، وما التنافذ الموجود بينهما إلا نوع من أنواع التنافي وهو التنافذ الذي يدعو إلى تجوهر المكان في الزمان؟ وهذا التجوهر لا يقوم على يقين بل هو منذور للاكتشاف واللااكتشاف في آن. لذلك يعترف الكاتب بإنصاته إلى مرجعيات مختلفة هي آراء الحلاج، محي الدين بن عربي، النفري، الجيلي، الكيلاني وسواهم من الصوفية، ورموز الفكر المعاصر والفنانين المعاصرين.

إن العلاقة بين الذات والآخر هي من الاهتمامات الكبرى التي يتعمق فيها الكاتب فهو ينظر إلى الآخر من زاوية "الأقرب" إلى الذات رغم أنّه لا يميّز تمييزاً كافياً بين الآخر والغير فهو يستعملهما بنفس الاستعمال وهو بالتالي يتجاوز التصور الوجودي للآخر الجحيمي ويقبل بتصور الآخر كما افترضه ميشيل فوكو حين يتبنّى بشكل علني تعريف الكتابة الفوكولتي: "من هنا كان التعريف الثلاثي للكتابة: الكتابة صراع ومقاومة. الكتابة صيرورة، الكتابة رسم لخرائط، فأنا خرائطي"<sup>2</sup>

1 Maurice Merleau-ponty: *Signes*, Folio - Gallimard, 1960, p. 140

2 جيل بولنوز: *المعرفة والسلطة* - ترجمة سالم يفوت - للمركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى 1987 - ص 51.



تطرح الكتابة وضعا تعينيا لمسألة "الحرف والكلمة" حين يتحدّدان في معنى التّجوهر كما يبيّنه الفنّان حين يعرفه بالتمييز بين صيغتين فنّيتين: "هنا يتّضح لنا معنى التّجوهر ممّيزا بين الفنّان الذي لا يزال عند مستوى الشّكل أو المتبحّر في علم الكلمة والفنّان الذي هو ما وراء الشّكل أو المتبحّر في علم الحرف لكنّ كلاهما بلا ريب كان ما يفتأ يبحث إمّا في "اللّوغوس" أو فيما "قبل اللّوغوس" إمّا في بنية الكلمة أو التّدوين بعد ظهوره كتدوين أو في بنية الحرف أو ما قبل ظهور التّدوين"<sup>1</sup>.

ويهتمّ شاكر حسن في الفصل الأول بتتبّع التّناول الإلماحي للألوان كما قدّمته الأسطورة، مستكشفا القيم اللّونيّة والوضعيّات التّشخيصيّة في أسطورة عشتار ويجمع بينها وأسطورة جلجامش، وفي ذلك مقاربة جديدة للمتن الأسطوري، هدفها الأساسيّ البحث عن بنية مشتركة في الخطاب الأسطوري. هذه البنية التي يقرنها بالخطاب الصّوفي أيضا وكأنّها أصل له.

بينما حاول في الفصل الثّاني استقراء شخصيّة أنكيّدو الأسطوريّة، باحثا من خلالها عن الملامح الفنّية للفن السومري وعن صلات ممكنة بينه وبين التّصوّف الإسلامي بفضل عرضه لمجموعة من الحكايات للمتصوّفة ووضعها على محكّ النّسق الأسطوري.

ويشير في الفصل الثّالث إلى التّمييز بين النّسق الأسطوري والنّسق الشّبه الأسطوري الذي يمثّل حالة غير معلنة لأسطورة لم تدوّن بعد ويشبه الأسطورة بحالة الحلم وما الانتقال من اليقظة إليها إلّا بالرجفة والتّلجّج وهو وضع ما بين الصّمت والكلام أو هو برزخ ما بين اليقظة والحلم ويمثّل هذا البرزخ النّسق الشّبه الأسطوري. ويتّزلّ آل سعيد هذا التّصوّر على النّسق الشّكلي للألوان فهي خامّة لونيّة في محيطها وأمّا في ذاتها فهي صبغة أي أنّ لها خاصيّة بصرية ولمسيّة أيضا ويشير بذلك قضية استقلاليّة اللّون عن توصيف الكائن لأنّ للّون عالما مستقلا حتّى عن عالم اللّوحة.

ثمّ يتولّى تحليل نصّين أساسيين وهما: "النّدل والزبون" و"رؤية تأملية في هويّة الإنسان المعاصر".

1 المرجع نفسه - ص 37.

ويأتي الفصل الرابع ليتناول فيه مقارنة سيميائية للوفق الثلاثي فقد شغلت دراسة الأوافق كتابات شاكر حسن في إطار تنقيبه على الثراء الثقافي لبلاد الرافدين فهو يعتقد أن الوفق هو شكل من أشكال التدوين اللغوي الأسطوري ويربطه بالتعبيرات الفنية في النحت والرسم الرافدي عموماً. وقد تطلّع بذلك إلى توظيف الأوافق في نظريته الفنية من خلال اكتشاف القيم الجمالية التي يحتوي عليها.

وفي الفصل الخامس يركّز على مصطلح "التعريف الشئية" بربطها بلاشعور الفنان لينظر إلى العمل الفني ككائن أحادي الوجود، يمتلك سمة المكانية والزمانية نظراً لامتداده نحو الفنان والمشاهد في آن. ويأتي فعل التأويل، من قبل هذين الطرفين، للعمل الفني بمثابة وحدة وجود خلاقية وبذلك يمتلك العمل الفني شئيته من خلال موضعه (Objectivation) باعتباره موضوعاً مرتبطاً بتفسير وتأويل الفنان والمشاهد.

ويتولّى في الفصل السادس عرض تصوّراته للغة ولعلاقتها بالصمت من زاوية صوفية ودينية محاولاً استقصاء لغة الموجودات: الجماد، النبات والحيوان، باعتبارها اللغة الماورائية التي يساعد فهمها على استكشاف العملية الفنية/الإبداعية وتقرب هذه اللغة من اللغة الأوافقية لأنها استعاضت عن الرسم بالترقيم.

## ب- المقالات والدراسات:

نعتمد في عرضنا وترتيبنا لهذه المقالات والدراسات على تاريخ نشرها في الدوريات العربية. هذا وإن الرصيد الكتابي الذي يعود إلى شاكر حسن، من المقالات المنشورة في الصحف خاصة منذ سنة 1950 إلى حدود سنة 1994 قرابة الـ 180 مقالا حسب إحصاء كتيب المعرض الاستعادي الذي نظّمه شاكر حسن سنة 1994. ممرّكز صدام للفنون. ولم يتسنى لنا طيلة مراحل البحث الحصول عليها بسبب الأوضاع السياسية بالعراق. لذلك سنعتمد على ما توفّر لدينا من المقالات والدراسات التي نشرت في المجلات العربية.

- البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي: مجلة الحياة الثقافية - تونس - العدد 8 - مارس/أفريل 1980 ص 28.

- مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية: مجلة فنون عربية - العدد 7 - السنة 1982.

- البنية اللاشعورية للحرف العربي: مجلة فنون عربية - العدد 1 - السنة 1984.

- الخط العربي جمالياً وحضارياً: مجلة الفنون (الأردن) العدد 4 - السنة 1986 - ص 51.

- في معنى الزمان بوسائل مكانية: مجلة الفنون (الأردن) العدد 24-1996 - ص 17.
- المحيط والبيئة والأيكولوجية في الفن العراقي: ورد في كتاب "الخط العربي- فعاليات أيام الخط العربي 29 سبتمبر - 12 أكتوبر 1997 - بيت الحكمة - قرطاج- تونس.
- رؤيتي الفنية الراهنة: من كتيب صادر عن الجمعية الملكية للفنون الجميلة (الأردن) السنة 1997 - ص 5.

## 1-2- في تصنيف المصادر:

يمكن أن نصنف المصادر التي سنعتمدها وفق أنواع الكتابة ذاتها ويساعدنا هذا التصنيف على فهم الثراء الذي يفتح عليه العالم الكتابي لشاكر حسن. كما يفيد إمكانية درس تداخل الخطابات وبالتالي توزع المصطلحات وآلياتها الفكرية على أكثر من مجال وهو ما يؤكد فرضيتنا بمشقة سلخ المصطلح من الآلية الفكرية بشكل جذري. بل إنهما يتلبسان ببعضهما البعض في نوع من الحوارية والجماع التوليدي. وكثيرا ما تتفاعل الأنواع الكتابية فيما بينها ضمن مدونة شاكر حسن لاعتقاده بأن تجربة الكتابة مفتوحة على تجربة الوجود ومتداخلة فيما بينها. وتلك خصيصة نظرت له للكتابة. ونورد الجدول التالي لبيان نوع هذه المؤلفات:

نوع الكتابة	المؤلفات
الكتابة التاريخية	<ul style="list-style-type: none"> <li>- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق (ج1/ج2).</li> <li>- البحث في جوهرة التفاني.</li> <li>- الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي.</li> </ul>
الكتابة النقدية	<ul style="list-style-type: none"> <li>- خليل الورد نحاتا.</li> <li>- مقالات في النقد والتأطير الفني.</li> </ul>
الكتابة النظرية	<ul style="list-style-type: none"> <li>- مقالات في النقد والتأطير الفني.</li> <li>- دراسات تأملية.</li> <li>- البحث في جوهرة التفاني.</li> <li>- الحرية في الفن.</li> <li>- الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي.</li> </ul>

نتبيّن من خلال الجدول توزّع المدوّنة التي نشتغل عليها على ثلاثة أصناف كتابيّة وهي التاريخي والتّقدي والتّنظيري ووقفنا على تداخل هذه الأصناف وبالتّالي تقاطع مستويات الخطاب لدى شاكر حسن وانتسابه إلى خطابات مختلفة لها شروطها الذاتيّة في التّشكّل والصّيرورة. هذا وقد استدعى شاكر حسن إلى مدوّنته، الكتابة التّقديّة الأدبيّة من خلال تعرّضه إلى كتاب ألف ليلة وليلة فتقصّى فيه رحلة السّندباد البحري وصورة المرأة في حكايات الليالي، فقد وجد في المتون السّرديّة التي عالجها سواء الأسطوريّة أو الأدبيّة مرتكزا لاختبار منظومته الفكريّة.

## 2 - منهج البحث

تجعلنا مساءلة المصطلحات وآليّاتها الفكريّة في المدوّنة النّظريّة لشاكر حسن أمام حدود "رؤيته الفكريّة" ويعني ذلك أنّنا ننظر إلى كتاباته باعتبارها تمثّل وحدة أو خطّا متواصلا أحيانا ومتقطّعا أحيانا أخرى، وهو ما يدعم القول بوجود ثوابت ومتغيّرات. وتكون هذه المنظومة معبّرة عن ثقافته الفنيّة والحضارية بشكل واسع. فهو يفكر داخل هذه الثقافة التي تتلبس بكيانه قدر ماهي متلبسة بواقعه ومبثوثة في حاضره وماضيه أيضا، فدرس هذه المنظومة مبني على الوعي بتشكيلاها، أي أنّ الدّراسة ستهتم بهذه التشكلات إلى غاية إدراك كيفية "تعقل" شاكر حسن للتّجربة الإبداعيّة بمعانيها الشّاملة، أي باعتبارها رديفا للتّجربة الإنسانيّة.

فالتّفكير السّعدي قائم على وسائط مختلفة، وشرف البحث مقاربتها وردها إلى ينابيعها. ألم يعتبر شاكر حسن أنّ "التّفكير بواسطة ثقافة ما، معناه التّفكير من خلال منظومة مرجعيّة تشكّل إحداثيتها الأساسيّة من محددات هذه الثقافة ومكوّناتها، وفي مقدّمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون، والإنسان، كما تحدّدتها مكوّنات تلك الثقافة"<sup>1</sup>. لذلك سيكون الاهتمام قائما على درس المصطلحات وآليّاتها لبلوغ بنية هذه المنظومة الفكريّة، وحينما نستعمل لفظة "بنية" فقد نوميّ إلى آليّة التحليل البنيوي غير أنّنا لا ننغلق في حدود هذا التحليل بل نجعله مفتوحا على إحالاته الخارجيّة. فكل آليّة فكريّة لها شروطها الدّاخلية لتّكون ولها أصولها الممتدّة خارج الإطار النّظري المحض.

1 ذكره محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي - مركز دراسات الوحدة العربيّة - الطبعة الرابعة - مارس 1989 - ص 13.



لذلك ننظر إلى كتابات شاكر حسن على أساس أنها "بنية" فكرية يشكلها الخطاب. ونذكر في نظرنا إلى خطاب آل سعيد، أهمية "نسيج الخطاب" أي جملة العلاقات القائمة بين المقولات والتعبيرات والاصطلاحات والمواقف.

إن الخطاب لغوياً هو البنية الثقافية، فهو في أكثر التعريفات، وحدة لغوية أشمل من الجملة، فالخطاب تركيب من الجمل المنظومة لنسق مخصوص من التأليف<sup>1</sup> أو هو مجموع البنيات اللفظية<sup>2</sup> وقد نستعمل في البحث مصطلح الخطاب تارة ومصطلح النص تارة أخرى، ونقصد بالإثنين المعنى نفسه، فالدلالة الإصطلاحية للنص "للتقاربة مع الخطاب بل وغالباً ما يجعلها اللسانيون مترادفة<sup>3</sup> وإن كانوا يعتبرون "الخطاب" موضوعاً لبحث القارئ الواصف بينما "النص" يكون موضوعاً للقارئ النموذجي الذي يجعل منه حقلاً للتحليل والتأويل غير المحدود.

وقد ينظر إلى أي عمل يتصدى بالنظر في الخطاب إلى انخراطه المباشر في اختصاص تحليل الخطاب الذي جاءت به المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب<sup>4</sup> خلال ستينيات القرن العشرين مستفيدة من التيارات الحديثة التي تعددت مشاربها من

---

1 يتشعب تعريف الخطاب إلا أننا نستخدمه في المستوى الإجرائي بهذا المعنى وهو مبني على تعاريف اللسانيين.

2 تودوروف: الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - المغرب - السنة 1988 - ص 16.

3 يقر الباحثون في السيميوطيقا أن مصطلحي "الخطاب" و"النص" مترادفين ويؤكدون وحدة المفهوم المشترك بينهما.

يورد عبد الله إبراهيم في دراسته: "المركزية الغربية والمصطلح النقدي - إشكالية الخطاب والنص" - مجلة أفكار - الأردن - العدد 123 - السنة 1996 - ص 93. ما يلي: "يورد المعجم الموسوعي للسيميوطيقا مصطلحي "الخطاب" و"النص" مترادفين، ويستعملهما بمعنى واحد وهو بذلك إنما يؤكد وحدة المفهوم المشترك بينهما. وسرعان ما يستغنى عن "الخطاب" ويتبنى "النص" مورداً تعريفاته على الصور الآتية:

1- إن النص يستخدم في اللسانيات للإشارة إلى أية فقرة ملفوظة أو مكتوبة... وهذا هو تعريف "هاليداي".

2- إن النص يحيل على كل بناء نظري مجرد دلالاته ودلالة الخطاب واحدة، كما يذهب إلى ذلك "فان ديك".

4 عرفت سنة 1969 منعرجاً حاسماً في الدراسات الخطابية بفضل صدور ثلاثة أعمال هامة وهي: العدد الثالث عشر من مجلة "لغات" Langages تحت عنوان تحليل الخطاب، وكتاب "باشو" M. Pecheux "التحليل الآلي للخطاب" L'analyse automatique du discours، وكتاب ميشيل فوكو "حفريات المعرفة" L'archéologie du savoir.

التاريخ واللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي وتركزت على صلة الإيديولوجي باللغوي متجاوزة أحادية المقاربة التي كانت تعتمد إما على الجانب اللساني الذي يختزل الخطاب في مكوناته اللغوية أو على الجانب الإيديولوجي الذي ينفي التعرض للجانب الخطابية. ومن ذلك فإن تحليل الخطاب أقيم على أن الذات ليست بمعزل في لحظة إنتاج المعنى عن سياقات ما يصطلح عليه بـ "التشكيل الخطابية" وهو مصطلح دعا إليه فوكو وطوره اللاحقون عليه. ويفضي هذا المصطلح إلى تحديد المكانة الاجتماعية التي يقيم بها القائل وإلى تفحص الإيديولوجيا التي تشتغل في خطابه. ومن أبرز أعلام هذا التوجه ميشال باشي الذي يعد من أبرز تلاميذ ألتوسير ومن المولعين بأطروحات عالم النفس التحليلي لاكان، حيث يعتبر أن الخطاب هو مظهر مادي من التشكيل المادي للإيديولوجيا، على أن الذات المتكلمة في هذا السياق ليست صانعة للمعنى ومالكة له بقدر ماهي مرتقنة بحسب طبيعة المواقع السياسية والإيديولوجية. وبهذا الشكل يكون "التشكيل الخطابية" مجالا لسيادية الإيديولوجيا على الفرد فظاهر الخطاب يعكس امتلاك الذات القائلة لخطابها وباطنه ارتقان بسياقات القول وبالإيديولوجيا.

ولقد تعددت وسائل تحليل الخطاب، فاعتمدت على مرّ الحقب الطابع الإحصائي مثل اللسانيات الإحصائية والأسلوبية الإحصائية والمعجمية الإحصائية فكان هذا الطابع الإحصائي أداة من أدوات التحليل وقد وجد فيها أغلب الباحثين الغربيين ضالتهم بتوفر برمجيات مخصوصة لهذا الغرض وهي برمجيات يفتقر إليها الباحث العربي. إذ تعدّ عملية الجرد اليدوي من أشقّ العمليات، خاصة إذا تعلّق الأمر بأكثر من مؤلف - وهو سياقنا البحثي المخصوص - سواء فيما تعلّق بالبحث عن ظواهر المصطلحات أو عن تواترها من كتاب إلى آخر. ويمثل هذا العائق معطى معطل، وهو وضع نشترك فيها مع عدد من الباحثين<sup>1</sup> لذلك فقد اعتمدت في بحثي

---

1 يشير الباحث توفيق الزبيدي في أطروحته جدلية المصطلح والنظرية النقدية (منشورات قرطاج 2000) إلى هذا الوضع العربي المخصوص الذي يعيق البحث العلمي. إذ يقول: "لا نعرف إلى اليوم من قام بـ "جرد لغوي" كامل دقيق للمدونة النقدية، مما يدفعنا إلى القول بأنه آن الأوان أن نجعل "الجرد الآلي" ركيزة أبحاثنا. وهو مشروع لا بد أن نراهن عليه في السنوات القادمة. ولن يتم ذلك إلا بتعاون الباحثين في المصطلح النقدي مع المختصين في الإعلامية، وذلك بتطويع الحاسوب المصور Scanner ليس لاستمساخ الصورة وتخزينها وإنما أيضا لتحليلها. ويكون هذا التعاون أيضا باستنباط برمجية Logiciel قادرة على جرد المصطلحات آليا." ص 36.

على الجرد اليدوي لأغلب المؤلفات، إلا أنني ابتعدت عن العمليات الإحصائية الدقيقة وآثرت أن أتعب آثار المصطلحات وآلياتها الفكرية من خلال عمليات الرصد اليدوي، وهي طريقة تخيرها دارسو الخطاب أيضا.

إن التعامل مع المدونة الكتابية لشاكر حسن جعلنا نواجه بشكل مستمر كيفية درس النص الخاص بالفن وهو يقتضي كما أشار إلى ذلك شربل داغر إلى: "التعامل في صورة مزدوجة، منفصلة ومتصلة، بين كون النص عن الفن نصا لسانيا-تداوليا، من جهة، ونصا واصفا، من جهة ثانية [...]. ذلك أن النص الواصف نص في النص، إذا جاز القول، أي يعين قدرته على إنتاج نص واصف، له "لغة وصفية" خاصة به، وله طرق تحليلية في إنتاج معنى المادة الفنية التي يعنى بها."<sup>1</sup>

يتعلق فعلنا في الخطاب، إذن من زاوية النص الواصف وبهذا الشكل فإن البحث لا ينخرط بالمعنى التام في تيار تحليل الخطاب بقدر ما يستفيد من أدواته وربطه الصلة بين الذات ومكانتها وموقعها التلغظي. فليس من شواغل البحث أن يحدد طريقة كتابة شاكر حسن لخطابه التاريخي أو النقدي أو الفني بالمعنى اللساني أو الأسلوبية، بل إننا ننظر في تشكّل الخطاب من خلال رصد "المصطلحات" باعتبارها المظهر المادي والإجرائي لتشكّل هذه الآليات الفكرية، فتأتي معبرة عنها وناظمة للفكر الذي تنطلق منه بما هي حاملة لنظام مفاهيمي مخصوص، يتجلى في الخطاب وبما هي منتجة للنص الواصف.

كما ربطنا بين المصطلحات وآلياتها لقناعتنا بتلبس الآلية الفكرية بالمصطلح، وتلبس المصطلح بالآلية الفكرية وأمعنا في هذه الدينامية بين المحورين فوجدنا جدلا بينهما واقعا في الخطاب - لا يستقيم إلا بوجودهما.

وتتصل الآلية الفكرية التي تعني الأداة النظرية التي بواسطتها ينشئ شاكر حسن خطابه، اتصالا وثيقا بالروافد وبالسياقات الفكرية وتؤسس تبعا لذلك التسق الفكري أو المنظومة أو الرؤية الفكرية لأن من مهام الآلية الفكرية أنها تعكس تصرف الفنان الخاص في الخطابات والمرجعيات الفكرية السائدة ويشبه تصرف الفنان الفردي بتصرف الإنسان في اللغة التي تعتبر رصيда جماعيا بالمعنى اللساني ويكون فعله فيها ذا طابع مخصوص. كما أن اهتمامنا بالآلية الفكرية، باعتبارها

---

1 شربل داغر: الفن والشرق، الملكية والمعنى في التداول، ج2- الفن الإسلامي - المركز الثقافي العربي - المغرب - الطبعة الأولى 2004 - ص 150.



تروأم المصطلحات، تُجمل الاقتدار الأدائي لشاكر حسن في تعامله مع المرجعيّات الفكرية التي عرفها وانتمى إلى البعض منها ويعني ذلك أننا لا ندرس المصطلحات في ذاتها فحسب بل لاكتشاف أصول نشأتها وتكوّنها إلى أن أصبحت أداة في المقاربة والتّفكير.

وفي المستوى الإجرائي قمنا بأعمال الرّصد والحزن وفق مسردة اصطلاحية وهي أداة يستعملها المصطلحيّون لتيسير استخراج المصطلحات ورصد تحولاتها من مؤلف إلى آخر. للوصول إلى تحديد مانسميه بـ الجهاز الاصطلاحي الذي نعني به ما استخدمه شاكر حسن آل سعيد من مصطلحات في بلورة تصوّراته النظرية أو في إجرائها تطبيقياً على المنجز الفني، على أن هذا الجهاز الاصطلاحي يعبر لدى شاكر حسن مثل غيره من الكتاب الفنانين على تشكّل الآليات الفكرية التي ترتبط بالمصطلحات وتداخل بها فيكون المصطلح أداة فكرية وأداة إجرائية في الوقت نفسه.

ولقد ساعدتنا المسردة الاصطلاحية على تدقيق موضع تمظهر المصطلح ودرجة تواتره وتاريخية ظهوره في خطاب شاكر حسن وتنقله في تجربته مكتسبا شحنات دلالية جديدة، وقد وقفنا أيضا على السياقات التي حفت باستعمال المصطلحات وتبايناتها أو توافقاتها مع الجهاز الاصطلاحي الغربي لاشتغال الآليات الفكرية في أسئلة الرّاهن الفني والحضاري العربي الذي يتموقع في العلاقة الضدية والتّجاورية مع الغرب ومع التراث العربي الإسلامي ومع الواقع العربي في آن واحد. ولم يكن معيارنا في عملية الرّصد محدّداً بالبعد الكمي فحسب، رغم ما للتكرار من مقصدية يخفيها أو يظهرها الفنّان بل عمدنا إلى النظر في "المصطلحات" المركزية التي كانت بمثابة الثوابت في الخطاب طيلة تجربة شاكر حسن بل شكّلت "مفاتيح خطابه".

لقد توخينا اعتماد المصطلحات التي تتمتع في كتاباته بـ درجة تبلور عالية وجعلناها مفاصل عملنا وجمعنا في هذه المفاصل ما اتصل بها من مصطلحات فرعية ومتجاورة، بينما استثنينا التّعريض بالتفسير والتحليل إلى بعض المصطلحات التي يشترك في استخدامها شاكر حسن مع كتاب آخرين ويحافظ فيها على طبيعتها الإجرائية وشحنتها الدلالية. ولإجراء عمليات الرّصد استعنا أيضا بحفريات الخطاب، فالخطاب محتاج بالضرورة إلى وسائل تنطقه، لأن قيامه على التوزّع في كتابات مختلفة وعلى أزمنة متعاقبة، قد يجعله متذرّيا فانشد عملنا إلى ممارستين



إجرائيتين أيضا أولاهما تطبيق "حفریات" داخل المتن المحدد وثانيهما "تفكيك" المصطلحات وآلياتها الفكرية.

ولم نلجس هذه "الحفریات" في حدود البنية الداخلية للنصوص بل نظرنا في كل الإحالات على المصادر والكتب التي مثلت ينابيع الفكر لدى شاكر حسن، بل إننا عدنا إلى أغلب الكتب الفلسفية والصوفية والنقدية التي قرأها شاكر حسن وقراءنا في طبعاتها التي أثبتتها مدونة شاكر حسن وعالجناها بالقراءة الدقيقة واتخذنا موقع شاكر حسن أحيانا فتلقيناها بمثل ما تلقاها واتخذنا في الآن نفسه موقعنا النقدي والبحثي حتى نتمعن في طرق الاقتباس أو التضمين أو التأثير أو ضروب التأويل العالقة بفكر شاكر حسن، لأن الوحدة المادية للكتاب غير كافية لتعميق البحث فهي بتعبير ميشال فوكو: "وحدة هزيلة [...]" فحدود كتاب ما من الكتب، ليست واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة: فخلف العنوان، والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضيف عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل، وهذه المنظومة من الإحالات، تختلف بحسب الأوضاع والمقامات<sup>1</sup>.

ويستوازي فعل الحفریات مع عملية "التفكيك" التي تكون أشبه بإعادة ضم العناصر بعضها إلى بعض وتعتمد على إجراء مقارنة تحليلية ومقارنة، لكن المقاربة، مقاربات، إذ تتسم بالاختلاف والتباين في مستويات عديدة، فليست غاية مقاربتنا التماهي مع نصوص شاكر حسن، فلو كانت تلك غايتها، لكان الأجدى الاكتفاء بالحفاظ على حرفية الأصل، وبذلك فقد حاولنا أن تكون مقاربتنا بعيدة عن تكرار النص، فهي في الوقت الذي تستطلع فيه عناصر النص/الخطاب: المصطلحات وآلياتها الفكرية تسعى إلى مساءلتها دون الغلو في التأويل.

ولقد وقفنا على انقسام الجهاز الاصطلاحي لدى شاكر حسن إلى نوعين من المصطلحات وهما المصطلحات المولدة والمصطلحات المولدة فوزعنا البحث إلى قسمين أساسيين رداً للجهاز الاصطلاحي إلى قائمتين محورتين. لكنهما تجليا في خطاب شاكر حسن بشكل غير منتظم بل متناثر وموزع على كامل مدونته.

1 ميشال فوكو: حفریات المعرفة - ترجمة سالم يفوت - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - 1986 - ص 23.

### 3- في بواعث مقارنة المصطلحات

تعتبر المصطلحات الفنية من أهمّ المشكلات الفكرية التي واجهت الخطاب النظري الفني العربي. وهي لا تخرج عن سياق أعم وأشمل إذ "تمثل قضية المصطلحات إحدى المعضلات القائمة في واقع الفكر العربي المعاصر منذ انبعاث نهضته الحديثة"<sup>1</sup> كما ذكر عبد السلام المسدي. وعلاوة على ذلك فإن قضية الاصطلاح الفني تعدّ واحدة من القضايا التي هدف إلى النظر فيها وإحلالها مكانة الصدارة بجمع اللغة العربية وهو المؤسسة التي عنيت منذ عشرات السنين بمشكلة المصطلح العلمي والفني على السواء إذ بادر بجمع اللغة العربية منذ سنة 1962 بوضع المصطلحات اللغوية العصرية بإيعاز من عضوه اللغوي إبراهيم أنيس وذلك بغية وضع معجم عربي في المصطلح اللغوي على غرار ما يوجد في اللغات العصرية الأخرى.

إنّ بناء أيّ خطاب نظري من ضرورات استدعاء جهاز اصطلاحي كفيل ببلورة تصوّرات هذا الخطاب وإكسابه التجاعة في مقارنة العمل الفني، ولما كانت التجربة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة تحيا في مناطق تقاطعية منها التواصل ومنها الانفصالي مع التجربة الغربية عموماً، فرض على الخطاب النظري نوع من التواصلية التي تدخل في مدار إشكالي.

لذلك فإنّ التصدي لمسألة المصطلحات في خطاب نظري لواحد من الفنّانين/الكتاب الذين كابدوا لأجل إحلال مكانة مميزة للجهد النظري في سياق التجربة الجمالية العربية يعدّ عملاً ضرورياً. ولا ينبغي دافع النظر في الجهاز الاصطلاحي لخطاب شاكر حسن آل سعيد، من هذه الضرورة فحسب، بل إنّ واقع الاصطلاح العربي في مجال الفنون التشكيلية يدعو فعلاً إلى فحص مشكلة المصطلح والوقوف عند منعطفاتها وخصائصها ومازقها.

لقد واجه الخطاب النظري للفنون التشكيلية العربية، مشكلة المصطلح سواء في الجانب النقدي أو في الجانب التنظيري للتجربة الفنية عموماً، فالمصطلح جزء من الخطاب ومن لغة الخطاب أساساً. لذلك عبّر عدد من الباحثين والمشتغلين بهاجس الكتابة النظرية عن معضلات المصطلح العربي، إذ يرى أحمد نوّار أنّ أكبر

1 عبد السلام المسدي: تأسيس القضية الإصطلاحية- بيت الحكمة قرطاج 1989- ص 7.

مشكلة تواجه المصطلح هي غياب الاتفاق حوله "أعتقد أن المصطلح نظرا لما فيه من تركيز للخبرة والدلالة يلعب دورا هاما في مسألة لغة النقد. في الثقافة العربية لا يوجد اتفاق حول المصطلح وهناك خلط في دلالات المصطلحات، عفيف بهنسي، يستخدم مصطلح بدلالة تختلف عن استخدامه عند د. ثروت عكاشة ويختلف الإثنان عن دلالة المصطلح في موسوعة جامعة الدول<sup>1</sup> ويعني ذلك أن واقع الاصطلاح غير رديف لتعريف الاصطلاح ذاته بما هو إحلال لتواضع مجموعة من المختصين على معنى محدد لكلمة ما ويعد إشكال الاختلاف من أبرز العوامل التي شوّشت الجهاز الاصطلاحي ومرد ذلك أيضا سوء استعمال المصطلحات وغرابة التعامل معها، وهو ما ندركه بشكل دقيق في أغلب الكتابات الصحفية المهمة بالشأن الفني حيث جرّت المصطلحات إلى وضع قهيمشي. يبين أسعد عرابي: "لقد قاد اختلاط الصحافة بالنقد إلى اختلاط المصطلحات وعدم دقة حدودها، وقد رأينا كيف تمّيع الفروق بين مفاهيم التزييه والتجريد، بين التشخيص والتشبيه، وبين التشخيص والواقعية... ناهيك عن أنه لا يوجد إلى اليوم قاموس عربي يحدّد المصطلحات الفنية ذات الأصل الغربي"<sup>2</sup> ولم يكن هذا التشوش نتاجا لتقلّص المعرفة بالمصطلحات فحسب، بل كان من أسبابه وقوع المصطلح العربي عامّة تحت طائلة الفعل الترجمي، والباحث العربي عامّة مضطّر إلى ذلك بحكم انتساب العديد من المصطلحات إلى فضاء معرفي غير عربي أي إلى المدارات الغربية عموما وهذا يجبر آليّة الاصطلاح على التّعثر في أحيان كثيرة. وقد عانى الخطاب النظري العربي من هذه المشكلة. نظرا للاستعمال المباشر للمصطلح الغربي، أو لترجمته بشكل لا يخضع إلى نواميس ترجمة المصطلح ووضعه الذي يقوم على أربعة عناصر أساسية: الاشتقاق - المجاز - التعريب - والنحت<sup>3</sup> رغم الجهودات

1 ورد الشاهد في مجلة "عين" - مصر - السّنة 1996 - ص 28.

2 أسعد عرابي: النقد الفني بين الشرعية والإدانة - مجلة الوحدة عدد 71/70 سنة 1990، ص 67.

3 محمد رشاد الحمزاوي: المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها - دار الغرب الإسلامي ط. 1 - 1986 ص ص 40-41.

يعني بالاشتقاق ①: صوغ كلمة من أخرى حسب قوانين الصرف العربي ② المجاز: ينحصر في تطوير كلمة من معناها الأصلي إلى معنى جديد ③ التعريب: يتعلق بقسميه المعرب أو الدخيل الواردين في معاجمنا ④ النحت: مبدأ استخراج أو انتزاع كلمة من كلمتين.

التي بذلت في سياق تنسيق تعريب المصطلحات ومن ذلك سعي المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في سلسلة المعاجم الموحدة حيث خصت الفنون التشكيلية بمعجم إنجليزي - فرنسي - عربي<sup>1</sup> ولم يذلل هذا السعي تفاقم المشكل الترجمي في الخطاب النظري الفني العربي حيث يذكر الباحث أسعد عرابي "إن ترجمة المصطلح التشكيلي الغربي يفرض البحث عن معادل دلالي متواز يحمل نوعية الخصائص الحضارية ويصم بتمايزها وهكذا فالمصطلحان في هذه الحالة يشبهان مسيرة الخطين المتوازيين، مهما ترافقا لن يتطابقا. وهذا يعني أن المصطلح المقترح يتجاوز محاكمات الجمع اللغوي بما هو واجب في كفتي الترجمة بل ويتعدى مبادئ السيميولوجيا لأنه بحث حثيث عن جزئيات المعادل الذهني الذي يدفع بالمصطلح إلى التشكل عبر الاستخدامات النقدية والجمالية ليتقمص بالتدرج نفس اللبوسات الإيحائية التي تحملها تربة ومناخ المصطلح الغربي"<sup>2</sup>.

ويدل رأي عرابي على حدة الوعي بمشكلة المصطلح وأثر ذلك في الخطاب النظري العربي، وما يؤكد عليه هو تجاهل منبت المصطلح الغربي وإسقاطه على الممارسة التشكيلية العربية دون إدراك الخصوصيات أو الفوارق السيميولوجية، وهو رأي يذهب في اتجاه تأهيل الاصطلاح العربي وهو ماسنقف عند نقطة البحث على تجلياته في خطاب شاكر حسن آل سعيد.

ورغم وجود بعض القواميس الفنية العربية في مجال الاصطلاح فإنها لم تخل من مشكلات ترجمية ناتجة عن مشكلة تبينة المصطلح الغربي في اللغة العربية ولا يمكن أن نغفل في سياق ذلك الجهود الذي قام به عفيف بهنسي في تقديم ترجمات للمصطلحات الغربية، في كتبه "معجم مصطلحات الفنون" و"معجم الخط العربي والخطاطين" و"موسوعة العمارة والفن الإسلامي". هذه الكتب لم تخل بدورها من مشكلات الترجمة، ناهيك أن شربل داغر يعلق على "معجم العمارة والفن" بقوله: "إن مراجعة معجم العمارة والفن لعفيف بهنسي أبانت - وإن محدودة - مشاكل مخصوصة بالمعاجم المتخصصة، ولا سيما في مجال الفنون الحديثة،

1 المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - مكتب تنسيق التعريب - سلسلة المعاجم الموحدة رقم

24: المعجم الموقد لمصطلحات الفنون التشكيلية مطبعة للنجاح الجديدة - الدار البيضاء 1999.

2 أسعد عرابي: وجوه الحداثة في اللوحة العربية - منشورات دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة 1999 ص 23.



وهي مشاكل ناتجة أساسا عن اضطرار واضع المعجم إلى اتخاذ وضعيّة التّلقّي الّلازمة في هذه الحالة، وإلى التّبيّنة اللّغويّة والجماليّة لمثل هذه المصطلحات الوافدة إلى لغة وثقافة أخرى".<sup>1</sup>

إنّ المصطلح قرين الممارسة التّشكيكيّة وهو ماعبر عنه عرابي بقوله: "إنّ المصطلح التّشكيكي عامة لا يستخرج فقط من الوعاء اللّغوي بقدر ماينبت من مختبر المادة الفنيّة المعاشة نفسها".<sup>2</sup>

فالنّظر في المصطلحات إذن، يحمل في باطنه نظرا في إمكانيات المثقافة على اعتبار أنّ المسألة الاصطلاحيّة ظاهرة حضاريّة. تخضع إلى عوامل الضّغط التاريخي. وتلبّس بالجدل الحضاري وبالعلاقة بين الشعوب وبالتالي بين التعبيرات الثقافية المختلفة. وينتج الوضع الحضاري، دون أدنى شك نوعا من التوتر في الاصطلاح العربي ويولّد بدوره وضعاً مفتوحاً على السّجال" فالاصطراع المصطلحي الذي تشهده اللّغة في أيّ فترة من فترات حياتها إنّما هو علامة صحيّة كما نؤثر اليوم أن نقول، لأنّه دليل على أن تلك اللّغة ومعها أهلها- واقعة في خضم احتكاك الحضارات تواجهه بقدم راسخة حوار الثقافات في أعماق مدلولاته".<sup>3</sup>

ويكون المصطلح، إضافة إلى اعتباره نواة مركزيّة للخطاب، جزءا من الحواريّة مع الممارسة الفنيّة، ويقدر نموّها وتطورها فهو شاهد على حيويّتها. ولكلّ خطاب جهاز اصطلاحي، يعكس كلّ هذه المعطيات، وعليه فإنّ مواجهة خطاب حسن آل سعيد، يفترض بالضرورة، النظر في جهازه الاصطلاحي ويعني بذلك" ما ستعمله من مصطلحات خاصّة لإبراز النظريّة أو عند التطبيق. ويمكن الكشف عن الجهاز النظري للدّارس انطلاقا من مراجعته الاصطلاحيّة المعتمدة... أو حتّى من الرّؤية الفكرية التي أقيم عليها العمل"<sup>4</sup> ويأخذ الجهاز في تعبير المسدّي معنى السياج المنطقي حيث يقول: "إنّ السّجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة التّوعيّة سياجها المنطقي

1 شربل داغر: اللّوحة العربيّة بين سياق وأفق - دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة - الطّبعة الأولى 2003 - ص 71.

2 أسعد عرابي: وجوه الحداثة في اللّوحة العربيّة- مرجع سابق - ص 27.

3 عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي- مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - دون تاريخ ص 13.

4 توفيق الزبيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية- قرطاج 2000 - ص 21.

بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكلّ ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها وفسد باختلافها تركيبه فتهافت بفعل ذلك أنسجته"<sup>1</sup>.

#### 4- في تعريف المصطلح

إنّ جذر اللفظة من "صلح" والصلاح ضدّ الفساد وربّما كنّوا بالصلاح عن الشيء الذي هو إلى الكثرة فيقال: مغرت في الأرض مغرة من مطر. وهي مطرة صالحة<sup>2</sup>. فالدلالة في جذرها الحسّي عند العربي المعنى المواجه للفساد والانحلال فالتوجه إلى الاستمرار والتثبيت في معنى الخصب والحياة والاستمرار والبقاء. فالمصطلح، إذن، مصدره الإصلاح وأنّ الجذر الثلاثي للفظه مصطلح كان يفيد الصلح والصلّاح وأنّ الفعل اصطّلحوا يعني ائتلاف القوم بعد الاختلاف. ثمّ اجتازت الدلالة مضمونها الحسّي إلى المضمون البياني المجرد القائم على التقعيد اللغوي وبذلك أخذت اللفظة مجراها في الاشتقاق فأضحى "الاصطلاح" من "افتعال" وتحمل في معنى وزنها تدخل الإنسان ومهارته العقلية في الفعل. فالاصطلاح هو العرف الخاص أي اتفاق طائفة مخصوصة من القوم على وضع الشيء أو الكلمة. وتأخذ الكلمة عند الجرجاني وهو من علماء البيان أبعادها المعرفيّة، في قوله: "الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأوّل"<sup>3</sup> أو "اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى" أو "إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد"، وفي التعريف الفرنسي (Terminologie) مأخوذة من لفظين (Terme)، (Logique) ويعني لفظ (Terme) الذي انحدر من الجذر اللاتيني (Terminus) الحدّ المادي، ثم التّحديد لنوع ما أي ذكر خاصيته الرئيسية أو ماهيته، إنّه تعبير لغوي يظهر فكرة محددة، كما يدل في حالات على اللفظ المحدّد الدلالة<sup>4</sup>.

ويعتبر "علم المصطلح" علماً حديثاً قياساً بنشأته الأولى في أواخر القرن الثامن عشر، حيث لم يكن له التّصوّر المنهجي المتكامل إلّا في سبعينات القرن العشرين

1 عبد السلام المسدي - المرجع نفسه. ص 11.

2 ابن منظور. لسان العرب - دار صادر - بيروت 1990 - ج2 - ص 516.

3 الجرجاني: التعريفات - مرجع سابق - ص 28.

4 Lalande André: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris,

P.U.F 1968, p. 1120.

نتيجة ازدهار المجالات العلمية والصناعية التي تطلبت قطاعات معرفية جديدة متجاوزة للحدود الإقليمية للشعوب والدول، فاستدعى ذلك تأسيس "أنظمة اصطلاحية" بدل البقاء في المسار القلم الذي نهض على قائمة "المصطلحات" وبين هذين المصطلحين فارق نوعي في المعرفة، إذ أن فكرة "النظام" أدت إلى ظهور علم المصطلح La Terminologie بينما بقيت فكرة "القائمة" مستجيبة لعلم المصطلحية La Terminographie الذي يهدف إلى إحصاء المصطلحات وتحديداتها في قائمة مخصوصة مع تحليلها تاريخياً عند الاقتضاء بينما يتعد علم المصطلح عن البعد التصنيفي ويقوم على التمشي النظري الذي يضبط نشأة المصطلح ومسار تكوّنه وتطوّره.

ويمثّل ضبط موضوع علم المصطلح مؤشراً على مواجهة منهجه. لكن ذلك ليس بالأمر الهين لما شهده هذا العلم من تجاوز وتداخل مع حقول معرفية أخرى مثل المعجمية التي تعتبره فرعاً عنها، والسيميولوجيا التي أفردت له قسماً خاصاً. ورغم الصلة الثابتة بين علم المصطلح وهذين العلمين فإنه مستقلّ عنهما، إذ قوامه الكلمة المعجمية وهو يدلّ بديهياً على معنى.

وقد تطلّب بناء سياق معرفي فاصل بين هذه العلوم انشغال علم المصطلح بتحليل الكلمات المتصلة بعلم من العلوم وابتكار بعضها استجابة لحاجات عملية وفق مقتضيات الاستعمال. لهذا انبنى علم المصطلح على الإطار المرجعي الذي يربط المصطلح بالمرجع المادي المولّد له باعتبار أهميّة السياق الاجتماعي الذي يقنّن الاستعمال والصيغة الإجرائية التي لا تنحصر مطلقاً في دلالة نهائية نظراً لصيرورة المصطلح، وتلك جبلة فيه. وتؤكد الوظيفة المرجعية ما يكتسبه السياق من أثر في مستوى نشأة المصطلح وتداوله ونقله من لغة إلى أخرى أيضاً لأنّ المصطلحات مقولات فكرية تتصل بعالم الأشياء في إطار حقول مبنية في النظام المفاهيمي.

وعلى هذا الأساس يعتبر المصطلح أداة ومفهوماً إجرائياً وبالتالي يتجاوز دلالاته اللفظية/المعجمية ويشمل تأطير التصورات الفكرية ويوحّد عناصر المفهوم. يذكر الباحث أحمد أبو حسن "المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة، والمصطلح بهذا

المعنى هو الذي يستطيع الاشتراك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتّمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعيّة وتكثيفيّة لما قد يبدو مشتّتاً<sup>1</sup>.

هذه القوة التّجميعية على حدّ تعبير أبو حسن تخلق علامة جديدة، قد نطلق عليها "العلامة الاصطلاحية" التي تنحرف عن العلامة اللّغوية وتفسح المجال لحدود المواضعة، ويكون المصطلح بالتّالي، وعاءاً للآليات الفكرية والمرجعيات التي تحكم خطاب الفنان شاكر حسن، وهي مفتاح الخطاب أيضاً كما يذكر عبد السلام المسدي: "مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي تجمع حقائقها المعرفية وعنوان مابه يميز كلّ واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتّى لكأنّها تقوم من كلّ علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلّا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وتحقيق الأقوال"<sup>2</sup>.

والمصطلح "أهم ما يضبط المعنى والأداة والإشارة والنسق ويحدّد الدلالة في ضوء مجموع ذلك. مهما دقت أو كبرت الأدوات المعنية لحد الإيجاء والرمز واللمح والأسطورة، لأنّ للفن لغته ومصطلحاته ومهمته، به تنضبط المصطلحات"<sup>3</sup>.

تشير هذه التعريفات إلى فاعليّة المصطلح بوصفه أداة التّخاطب بين المختصّين، كما تؤكد قيمته في أيّ خطاب نظري يزعم إحكام بنية نسقه وأفكاره فالمصطلحات "مقولات فكرية تتوسط الوحدة الشّاملة والتّنوع اللّامتناهي وتشكّل في دوال ضابطة لنظام المفاهيم، باعتبارها حقولاً تبوّب داخلها المعرفة وتنتظم حسب ما يختصّ به كل ميدان مرجعي، باعتباره جزءاً من العالم"<sup>4</sup>.

---

1 أبو حسن أحمد: مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح والنقد العربي الحديث مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد 61/60-1989. ص 84.

2 عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات - الدار العربية للكتاب تونس - 1984. ص 13.

3 علّال الفاسي: تطوّر مصطلح (التّخيل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلّماسي، بحث منشور بمجلة كلية الآداب بفاس عدد خاص 1988 ص 286.

4 عثمان بن طالب: علم المصطلح بين المعجمية وعلم الدلالة - ورد في كتاب: تأسيس القضية الاصطلاحية - بيت الحكمة - قرطاج 1989 - ص 75.



## 5- الوعي الاصطلاحي عند شاكر حسن

لقد كان شاكر حسن واعيا بأهمية المصطلحات بل ومدركا لما يستتبعه اعتمادها من إثراء للعمل الفني ذاته. إنه يقرّ بأنّ "الجمهور العربي، وكذلك جمهور النقاد والفنانين بحاجة إلى التعرف على المفاهيم والمصطلحات لأنها في الواقع هي المفاتيح الأساسية لولوج العالم الفني سواء بالنسبة للفنان، وهو الذي ينتج العمل، أو الجمهور وهم الذين يتلقون العمل، وأخيرا الناقد الذي يحاول أن يحلّله"<sup>1</sup>. كما أنّ عدم الوعي يؤدي في نظره إلى مزيد استفحال الاضطراب في ثقافة تجد نفسها مهزوزة ومحتاجة إلى تبين المفاهيم والمصطلحات وربما تشكل الترجمة ومحدوديتها في الوطن العربي جزءا من هذا الإشكال حيث ترهّن ترجمة المصطلحات بوعي المترجم وبمجالات ثقافية. وكثيرا ما يساء إلى المصطلح بفعل هشاشة الترجمة. إذ لا يمكن في كل الحالات وضع ترجمة دقيقة للمصطلح. ويجرّ ذلك تردّيا في مستوى تلقي هذه المصطلحات التي ما إن تستعمل حتى تنتج نوعا من النفور لدى المتلقين مما يساهم في ضياع المصطلح ذاته.

ويؤكد شاكر حسن أنّ الثقافة التشكيلية تعتمد أساسا على الأبعاد عكس الثقافة الأدبية التي تشترط البنية النصّية، وبالتالي فإنّ خطابها مختلف ويعتمد على المشاهد بدرجة كبيرة "وإذا كان الفنان يملك (خطابه) التشكيلي، فإن المشاهد يمتلك بدوره (خطابه) التقييمي"، أي التأويل الذي يطرحه فيما بعد بشكل خطاب كما أن الناقد يمتلك خطابه اللغوي"<sup>2</sup> ويحتلّ المصطلح في الثقافة التشكيلية، مرتبة هامة فإذا كان هو المفتاح، فهو شفرة التواصل. وقد عبّر شاكر حسن كيف يتقطّع التواصل مع المتلقي في مستوى إلقاء المحاضرات حين يتعلّق الأمر بتقديم الفنان لتجربته أو تناول مشكلات فنية، فيكون الخطاب اللغوي مرتدّا، ويوميء المتلقي إلى عدم فهمه للمصطلحات وتبعاً لذلك تتأزّم العلاقة بين الفنان وبين المتلقي، ولعلّ إنقاذ هذه العلاقة يكون دائما باستحضار المتلقي للعمل الفني في ذهنه أي بتشبيته للصورة البصرية فيمكن له على الأقلّ أن يحقق جزءا هاما من التواصل.

ويتجسّد إيمان شاكر حسن بقيمة المصطلحات، لا من خلال رؤيته العامة لآلية الاصطلاح في الثقافة التشكيلية ولكن من خلال سعيه إلى تحقيق جهاز

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 259.

2 المرجع نفسه - ص 262.

اصطلاحِيّ لخطابه. ويظهر أيضا الانشغال بالمصطلحات حتّى في مستواه البسيط والأوّل حيث يعود الفنّان-الكاتب إلى البحث عن تعريفات دقيقة للمصطلح بالرجوع إلى القواميس وسير نشأة المصطلح واستعمالاته المختلفة لدى المفكرين ومثالنا على ذلك كيف تصدّى بالنظر لمصطلح "الإشكالية"<sup>1</sup> فهو يقدم المرادف اللاتيني للمصطلح (Problématique) ويفسره باعتباره: المشكل - عويص معضل... ويبحث عن كلمات تقاربه مثل probable أي محتمل وprobabilité أي "أمر احتمال" ويشير إلى أنّ باشلار هو أوّل من استعمل كلمة "إشكال" واستعارها عنه البنيون فيما بعد، ويدقق آل سعيد المعنى أكثر فيفرق بين المشكل والإشكال على اعتبار الأول ينشد حلاً أما الثاني فيعني تكويننا معينا للأشياء تكون في موضع ما وليس لها حل ويستدل على ذلك بأن المشكلة تكون وضعاً حادثاً في الماضي ونبحث له عن حل في المستقبل في حين أن الإشكال نعيشه في الحاضر ويبقى موجوداً.

ولتوطيد تعريفه يضيء المصطلح بواسطة استخدامات مفكرين آخرين من أمثال ألتوسير الذي أعاد صياغة كلمة "إشكالية" صياغة جديدة من خلال الفكر البنيوي.

ويمثّل هذا الإجراء الذي يقوم به شاكر حسن مع عديد المصطلحات شاهداً على كَيْفِيَّة التعامل مع المصطلح وإيلائه دوره المركزي في الخطاب النظري الذي يتّصل بالعمل الفني. وتكمن الغاية من دراسة المصطلح حسب شاكر حسن في نزع الالتباس: "لقد كان وسيظلّ ما يحدو بي إلى توضيح المفاهيم الأساسية في الفن التشكيلي وضمنا المصطلحات، هو ما يقع فيه عادة الفنانون والجمهور والنقاد من التباس في استخدام المصطلحات واختلاط المعاني في الذهن أحيانا في لا موضوعية هذا الفهم"<sup>2</sup>

نزع الالتباس غايته الإفهام والإيضاح وبالتالي تفعيل الحوار وهو هدف سعى إليه شاكر حسن فبنى قضيته الاصطلاحية على مجالين اثنين: مجال المصطلحات العامّة ومجال المصطلحات المخصوصة والتي لها صلة بالجهاز الذي يشتغل عليه في مشروعه التّنظيري. إلّا أنّه لم يميز تمييزاً دقيقاً بين المصطلح وبين المفهوم لذلك كثيراً

1 المرجع نفسه - ص 247.

2 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 259.

ما يجمع بينهما في حين أن هناك تقابلاً بينهما، كثيراً ما نظر إليه كتقابل بين "الفكر" و"اللغة". فالمصطلح ينضوي في نظام المفاهيم لأن المصطلحات وحدات لسانية تصنف الأشياء وتبويبها داخل حقول معرفية كما أن المفهوم يترجم بمعنى «concept» ومعنى «notion» ويفيد اللفظ الأول "المفهوم العام" بينما يفيد الثاني "المفهوم الخاص" ويبدو أن استعمال لفظ "المفهوم" بشكل شائع باعتباره المفهوم الخاص الذي يشكل الشبكة الدلالية التي يعرف بها المصطلح هو الذي أدى إلى الخلط بين المفهوم والمصطلح.

كما أن عدم تمييز شاكر حسن الدقيق للفصل بين المفهوم والمصطلح راجع أيضاً إلى غموض أغلب القواميس العربية في تعريفها لكل من لفظ «Concept» و «Notion» حيث تذهب إلى اعتبار أن اللفظ الأول يفيد لفظ "المعنى الكلي" والثاني لفظ "معنى"<sup>1</sup>

وهذا ما يخلق استعمالاً مشطاً في الجمع بين المصطلح والمفهوم بصيغته العامة، لكن ما ينقد خطاب آل سعيد من السقوط الفجّ في هذا الخلط هو اقتراب نظريته للمصطلح من زاوية علم المصطلح ذاته وإن لم يشر في أيّ من كتبه إلى صلة مخصوصة ما بهذا العلم إلا أن السبيل التي توخاها في مقارنة المصطلحات تنسجم مع التعريف العام لهذا العلم الذي ينتسب إلى القاموسية والمعجمية والمصطلحية ولكنه يتميز عنها في اهتمامه بالأساس النظري فحسب، أي هو "الضابط لقواعد النشأة والصيرورة" وهو الشرط الرئيسي الذي اعتمده شاكر حسن في طرحه للمصطلحات.

---

1 أنظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني بيروت، الجزء الثاني، سنة 1982، ص 360.

## في الكتابة وعوامل نشأة المصطلح عند شاكر حسن (الرؤية والموقف)

### 1- عتبة الكتابة

إن تناول كتابات شاكر حسن بالدرس يدفعنا في أول الأمر إلى الانتباه إلى .  
شأن هام، فكل قراءة هي محاولة للإنصات إلى خطاب لغوي وكشف لأغواره  
وأبعاده، وكل قراءة تنهض رهاناتها من طبيعة الخطاب النظري ذاته، أي موضوع  
الدرس، وما قراءة ما كتب آل سعيد غير تشديد على أهمية دور القراءة الفطنة التي  
تقف مسائلة حدود الخطاب، ومختركة المسكوت عنه فيه.

ففي مواجهة متن آل سعيد، ندرك بشكل مسبق مشقة القراءة دون أن يكون  
ذلك عائقاً في حد ذاته بقدر ما هو رهان أي قراءة تزعم معايشة النص وإدراك  
مناطق ثرائه من خلال ديمومة التواصل. فلا شك أن الأفكار الرائجة لدى أغلب  
الباحثين، تفيد صلابة الخطاب النظري لآل سعيد، واستغلاقه في مرات كثيرة بفعل  
انخراط الكاتب الفنان في مغامرات نظرية محفوفة بتطلعات فكرية تقارب تخوم  
الإدراك في أي تجربة كتابية. وتبدو هذه الأحكام المسبقة ممعنة في الحضور حتى في  
تقدير آل سعيد نفسه الذي أدرك لمرات كثيرة مشقة تواصل الآخرين مع ما يكتبه  
أي مع تجربته. وقوامها تلازم كبير بين النص والفن، بين ممارسته الكتابة وممارسة  
الرسم، حتى أنه أفضى بذلك إلى أحد أصدقائه وهو سهيل سامي نادر، في حوار  
معه قائلاً: "أنت تعرف أنني اعتدت الحديث عن تجاربي الفنية والتنظير لها، وها  
أنا أعترف الآن بأنني أخطأت. خطأ. نعم. العمل الفني لعبة، الإنسان على الأرض  
يلعب، فلماذا تحدثت بجدية عن لعبة، وتحدثت بغموض عن لعبة في حين أن العمل  
الفني واضح لا يحتاج إلى شروح وتفسير"<sup>1</sup>.

1 سهيل سامي نادر: شاكر حسن آل سعيد بعد السبعين، صور شخصية وترجيح حالات  
وأفكار - مجلة ثقافات - للبحرين - العدد 4 - 2002 ص 174.



يقرّ شاكر حسن بغموض خطابه، نسيبًا على الأقلّ، ربّما لأنّه استشعر محدوديّة التواصل، وربّما يرجع ذلك إلى انخراطه في طور تأمّلي فائق يطلّ فيه على مبادرات تصوّف، وكأنّه في حالة حلوليّة. وهذا الاستشعار أدركه من قبل الناقد جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة كتاب "الحرية في الفن" لشاكر حسن حين قدّم للطبعة الثانية تقديمًا موجزًا هو أشبه بالتنبيه أكثر من كونه تقديمًا، ففي أسطر قليلة ألقي جبرا بهذا الهاجس الذي يمكن أن يرهّب القارئ، وهو إلغاز خطاب آل سعيد فكانت المقدمة إغواء بالقراءة ووقوفًا على وضع النصّ المتن. وتخفيفًا من وطأة عجز القارئ على النفاذ إلى حالة الفهم أحيانا.

ويرى جبرا أنّ "الكتاب ككلّ ما كتبه الأستاذ شاكر حسن آل سعيد، فيه تفكير عميق [...] مهما يكن أسلوبه شائكا أحيانا وغائما أحيانا أخرى..."<sup>1</sup> بل إنّ جبرا يذهب إلى أقصى من ذلك بقوله: "لا بدّ من الاعتراف أنّ المرء يجد شيئا من الصّعوبة في الوصول إلى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة"<sup>2</sup> وينتهي بتنسب هذه الصّعوبة والانتصار إلى الحيز الكبير للفهم، وبالتالي يطمئن القارئ بشأن الكتاب قائلا: "لئن يجده القارئ أحيانا معتمًا شديد الكثافة، فإنّه سيجده في معظم الأحيان كاشفا مضيئا ومهما"<sup>3</sup>.

إنّ وضع هذه الآراء في مقدمة الكتاب يعكس الوعي المزدوج، لكلّ من جبرا وآل سعيد، غير أنّه جاء لدى الأوّل صائتا وجاء لدى الثاني صامتا. ولم يكن جبرا هو الوحيد الذي ذهب هذا المذهب، بل إنّ الناقد حاتم الصكر أيضا قد نبّه إلى هذه الوضعية لخطاب آل سعيد ولكنّه هوّن من حدّتها، مشخصا حالة التلقي بقوله: "انطبعت تجربة شاكر حسن على صعيد التلقي بسوء فهم، اتخذ مظهره الظني - بسبب صعوبة توصيل أطروحاته وتنظيراته - من خلال وصف أسلوبه بالتعقيد أو الغموض"<sup>4</sup> لكنه يحدّد سبب هذه الصّعوبة بعجز البعض عن تفكيك عناصر تجربته المثلثة الأطراف والمتكونة من البعد الروحي (رحلة التعرّف ومعراج الكشف الصوفي) والبعد التشكيلي (إضفاء معايير رسم الحداثة على تجربته) والبعد المعرفي

1 شاكر آل سعيد: الحرية في الفن - ط 2 - 1994 - المؤسسة العربية للنشر - ص 7.

2 المرجع نفسه ص 7.

3 المرجع نفسه ص 7.

4 حاتم الصكر: مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد - مجلة عيون - دار الجمل - كولونيا، ألمانيا - العدد 1 - 1995 ص 97.

(توليفة الأفكار بين تراث المتصوفة مرورا بتجربة شعر الحداثة وانتهاء بفلسفة التفكيك والظاهراتية وما بعد البنيوية).

كما عرّج الفنان عادل كامل على مشكلية تقبل كتابة آل سعيد بقوله: "لا شك أن كتابه (الحرية في الفن) لم يفحص جيدا.. وكثيرا ما يجد القراء صعوبة في فهم أفكاره وأسلوبه. ولكن الحقيقة هي على العكس من ذلك تماما. ولا أقصد أن فهم تجربة الفنان يسيرة وأرى أننا لم نحاول فهم ذلك الصراع العميق بين الروح الآسيوي - والشرقي - المسلم والعالم التقني، الشيء المحيط به. فقد كان الأستاذ شاكر حسن ظاهرة فكرية للفن.. لا يجد نفسه مفهوما إلا من قبل قلة تدرك مغزى هدم وبناء الذاكرة"<sup>1</sup>.

وهو بهذا الرأي، يوطّد فكرة صلابة الخطاب النظري لشاكر حسن ويقرّ بإمكانية سير أغواره وتفحصه، ولكن ذلك يبقى مشروطا باستبطان تجربة شاكر حسن، وبتمثل أقاصي هذه التجربة ورهاناتها.

وتبقى هذه الآراء التقديرية بحاجة إلى تدقيق لا يكفله غير البحث المتأنّي، لأنّ ميثاق القراءة بين الكاتب والقارئ يلزم بهذا التأنّي. فقد تكون مثل هذه الآراء عامل إعاقة لآية قراءة متسرّعة، لهذا فأهميتها في تضمينها لميثاق قرائني يفترض التريث في القراءة والاستنجاد بالعقل كما بالبصيرة والحدس أحيانا في التقاط ما يبدو متشظيا أو غامضا أو خبطا لا معنى له. فكتابات آل سعيد من طينة متمنّعة لا تقبل لها قارئاً مراداً عجولاً.

كما أنّ كتاباته المنشورة لم تخف التعالق المميز بين الكتابة والتخطيطات المحاذية التي تلعب أحيانا دورا إيضاحيا أو تأويليا أحيانا أخرى، فقد التبس النصّ المكتوب بالنصّ المرسوم، وكأثنا بهذا الازدواج من ثوابت الممارسة الوجودية لدى الفنان - الكاتب. وإذا كانت تلك هي صيغة منشوراته، فإنّ دفاتره الحميمة حملت الصفة ذاتها. ألم يذكر فاروق يوسف بأنّ "دفاتره الصغيرة - كانت - مزيجا من اليوميات والتأملات والتداعيات اللغوية والارتجال البصريّة. ولم تكن تلك الدفاتر لتخلو من الرسوم التوضيحية التي هي أشبه باللعثمات التي يستدرجها الكلام إلى صمته أوفقا سرية ودوائر

---

1 عادل كامل: شاكر حسن... التجربة والاستنتاج - من كتيب المعرض الاستيعادي للفنان شاكر حسن آل سعيد - مركز صدام للفنون 1994 - ص 7.

ومربعات شطرنج تستقاطع فيما بينها. دفاتر تنتمي إلى عالم المخطوطات القديمة.<sup>1</sup>

فعلا، تلك سمة أساسية في الصيغة الشكلية التي قدم بها شاعر حسن كتاباته فقد عزز فصول كتابه "دراسات تأملية" بتخطيطات في كل فاتحة فصل، إذ التأمل لديه لا يكون بالفكر فقط بل وبالتخطيط أيضا. ولا يمكن الحسم إن كانت هذه التخطيطات الموازية ضرورة إيضاحية أم تلبس إضافي للمعنى أحيانا.

### 1-1- في سيرة شاعر حسن:

إن تناول كتابات شاعر حسن آل سعيد، تفضي بالضرورة، إلى الوقوف على أبرز المراحل التي مرت بها الشخصية في مسيرتها الذاتية، كما يكتسي ذلك أهمية بالغة في التعرف على الخلفية الحياتية والمعيشية والتكوينية لشاعر حسن، وهي خطوة تساعدنا على كشف الخلفيات العامة لكتاباته، إذ تزودنا معرفة بعض مراحل حياته في استقصاء طبيعة توجهاته العامة والمؤثرات التي أثرت في ذلك.

لقد ولد شاعر حسن سنة 1925 في مدينة السماوة في أواسط العراق وكان العراق آنذاك تحت سيطرة الحكم الملكي الهاشمي الذي بدأ بفصل الأول ثم غازي الأول ثم فيصل الثاني، ثم انتهى الحكم الهاشمي في العراق سنة 1958. خلال هذه الفترة السياسية درس شاعر في المدرسة الابتدائية بمدينة الكوت وانتقل مع عائلته في 1933 ليتّم دراسته الابتدائية في بغداد وفي سنة 1941 استهلّ دراسته الإعدادية حيث ولع بالرّسوم التخطيطية والسّخرة وعمل على تقنيات رسم وطبع الخرائط وبين سنوات 1941 و1948 أتمّ دراسته الجامعية حيث درس في قسم العلوم الاجتماعية وتابع الرّسم<sup>2</sup> في مرسوم الكلية بتوجيه

1 فاروق يوسف: شاعر حسن آل سعيد وخفة المعصية - مجلة "ثقافات" - مرجع سابق - ص 159.

2 نعتمد في بحثنا بشكل أساسي مصطلح "الرّسم" بدل مصطلح "التّصوير" كمرادف للعبارة الفرنسية Peinture وذلك لتخيّر شاعر حسن استعمال هذا المصطلح في أغلب كتاباته واعتماد مشتقاتها: رسم، رسّام، رسوم، مرسوم. ولقد واجهنا اختلافات كبيرة بين الباحثين العرب في التعامل مع هذا المصطلح وترجمته إلى العربية وهو ما سبّب اضطرابا اصطلاحيا في الخطاب الفنّي العربي فقد وقع الخلط بين مصطلحين أساسيين وهما La peinture- Le dessin وبإدراك أسعد عرابي إلى الاعتراف السّاخر بأنّ إشكاليات الترجمة تبدئ من اسم المهنة ذاتها، فالتّصوير La peinture في العربية يختلط بالتّصوير الضوئي

من الفنانين شوكت الرسام، حافظ الدروبي وخالد الجادر. ولم يكن شاكر آنذاك مهتمًا بالرسم فحسب بل كانت له اهتماماته الأدبية من ذلك أنه تعرّف على شعراء تلك الحقبة أمثال بدر شاكر السياب وليعة عباس عمارة، وهذا ما يفسر لاحقًا دافع اهتمامه بالشعر الحديث ومدى إسهام ذلك في تطعيم الوعي الفني لديه، وفي سنة 1949 تعرّف على الفنان جواد سليم الذي عاد إلى بغداد بعد إتمامه الدراسة الفنيّة في لندن وأصبح مشرفًا على جمعية الفنانين بها وقد أنتجت هذه الصلّة في سنة 1955، المشاركة مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفنّ الحديث والاشتراك في معرض الجماعة الأوّل وكتابة وقراءة (البيان الأوّل للجماعة).

من هذا الجرد الجزئي لسيرة شاكر حسن آل سعيد نستنتج أمرين اثنين سيكونان بمثابة الرافدين لتجربته الفنية والكتابيّة وهما:

- تتلمذه على أيدي فنّانين كبار من أمثال حافظ الدروبي وخالد الجادر، وجواد سليم.
- انهماكه في الكتابة، بفعل احتكاكه بالكتاب وإيمانه بأهميّة السند النظري للتجربة الفنية.

---

La photographie لذا فبعض النقاد يستخدمون تعبير "رسم" ولكن الرسم في الفرنسيّة يقتصر على الفنون الخطيّة Le dessin وهو ما يشير إليه أسعد عرابي في كتابه وجوه الحداثة في اللوحة العربيّة (منشورات الشارقة 1999-أنظر ص 67). وفي الاتجاه ذاته يذهب عبد الحميد شاكر إلى ترجمة مصطلح La peinture بفنّ التصوير الذي يعرفه بأنه تنظيم للألوان على سطح مستو ويترجم Le dessin بالرسم الذي يتمّ بالخط فقط مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضا (أنظر: عبد الحميد شاكر: العملية الإبداعية في فنّ التصوير، عالم المعرفة، الكويت، العدد 109) وتسود هذه الترجمة كتابات وافرة للنقاد في المشرق العربي في مقابل استعمال دارج، عمومي وأكاديمي لنقيض هذه الترجمة في المغرب العربي، إذ يترجم سامي بن عامر، مثلا، مصطلح La peinture بـ "الرسم" ومصطلح Le dessin بـ "الرسم الخطي" (أنظر كتابه الفنون الجميلة، الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، مركز النشر الجامعي-تونس 2001- ص 104). وتكاد هذه الترجمة تغطي على جلّ كتابات النقد في تونس، من ذلك أنّ الحبيب بيده أو علي اللواتي يستعملان هاتين الترجمتين في كتاباتهما. ورغم أنّ المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية الذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (مطبعة النجاح 2000، ص 56). قد أقرّ ترجمة لفظة La Peinture بـ "التصوير" فإنّ هذه الترجمة لم تجتز بعض الكتابات المشرقيّة. ولذلك نشدّد على استعمال لفظة "الرسم" في مقابلها للأسباب التي ذكرناها أعلاه وعملا بقاعدة شيوع الاستعمال وأحقّيته في تبرير إجراء المصطلح.



ويحيلنا السرافد الأول على فحص واقع الفنون التشكيلية العراقية آنذاك لما يساعدنا هذا الجانب في الإحاطة بالسياق الفني الذي نمت فيه تجربة آل سعيد. يذكر الفنان نزار سليم<sup>1</sup> أنّ الحركة الفنية العراقية بدأت في بداية القرن العشرين، ويمثل الفنان عبد القادر الرّسام (1882-1952) من بين أوائل الفنانين فقد اهتمّ بالرسم والتّصوير بعد أن درس ذلك في الآستانة (اسطنبول) حينما كان متدرباً في الكلية الحربية، كذلك شأن الفنان محمد صالح زكي (ولد ببغداد سنة 1888) الذي وبعد عودته عمّم استعمال الكرايس الخاصّة بالرسم في المدارس، وكذلك الفنان عاصم حافظ (ولد سنة 1886) الذي درس فنّ الرسم بباريس، ومن الجيل الأوّل من هؤلاء الفنّانين محمد سليم وشوكت الخفّاف وحسن سامي.

وقد عبّر هذا الجيل عن مواضيع تعتمد على رسم الطّبيعة والمشاهد اليوميّة دون الاتّصال بالمتغيّرات التي عصفت بالعراق في فترة العشرينات. وكان للجيل الثّاني فضل البحث عن مواضيع جديدة تستجيب لحركة الواقع العراقي وتفتح على حركة الفن العالمي، ويرجع أوّل معرض إلى عام 1922 وهو معرض مهرجان عكاظ، كما يذكر ذلك شاكر حسن حيث يقول عنه: "لا بدّ وإنّه أقيم على عجل لكي يكون إعلاماً لحدث سياسي على الأرجح. هو معرض يذكره عبد الكريم محمود بالخير وكان قد ساهم فيه... إنّه معرض مهرجان سوق عكاظ ولعله هو الذي أشارت إليه مس بيل في مؤلفها عن تاريخ العراق إبان الاحتلال البريطاني<sup>2</sup>. رغم أنّ نزار سليم يرى أنّ أوّل معرض يرجع إلى سنة 1931 فيذكر أنّه "أقيم للأعمال الفنية في جناح متواضع من المعرض الصناعي الزراعي اشترك فيه بعض الأساتذة والطلاب الموهوبين وقد نال جواد سليم في هذا المعرض - وكان عمره 11 عاماً - أوّل جائزة للنحت.. وكان لهذا المعرض أهمية كبيرة في الحركة الفنية. إذ بدأت السلطة على إثره الاهتمام بالموهوبين فأرسلت البعثات الفنية إلى أوروبا<sup>3</sup>.

1 من الفنّانين العراقيين، جمع بين الفن والأدب وله بعض المؤلفات في القصة والمسرح ولد عام 1925.

2 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - دار الشؤون الثقافية - بغداد - السنة 1983 - ص 48.

3 نزار سليم: الفن التشكيلي العراقي المعاصر. الكتاب الأول: فن التصوير - وزارة الإعلام العراقية - ص 48.

وفعلا بدأت البعثات الفنيّة فكان أكرم شكري وفائق حسن أوّل المبعوثين إلى أوروبا. أرسل أولهما جواد سليم إلى باريس<sup>1</sup>.

وفي خضمّ هذه الفترة حدثت انتفاضات ضد المعاهدات الموقعة بين العراق وبريطانيا وفي سنة 1939 فتح فرعاً للرسم والنحت في معهد الفنون الجميلة وتأسست جمعية أصدقاء الفن عام 1941 واستمرّ نشاطها لغاية 1947 وصدرت فيما بين 1945 و1947 مجلة "الفكر الحديث" للفنان جميل حمودي واهتمت بالفن الحديث، ولهذه المجلة تأثيرها الهام في فكر شاكر حسن حيث دفعته إلى الكتابة فنشر أولى مقالاته فيها وقد اتجهت إلى تقديم مدرسة فنية وهي السريالية. وبعد انتمائه إلى جماعة بغداد للفن الحديث اختاراً مهماً في مسيرته، إذ أن فكرة الجماعة الفنية لم تكن غائبة آنذاك فقد شهد العراق في تلك الفترة انبلاج جماعة "الرواد" التي ترأسها الفنان فائق حسن (ولد في بغداد 1914) (بعد أن كانت تسمى في بداية الأربعينات بـ "الجماعة البدائية") وقد كان جواد سليم بدوره منتبهاً إليها، لكن بعد معرض الجماعة الأول عام 1950 قرّر تكوين جماعته الخاصة ويذكر جبرا إبراهيم جبرا أنّه كان "طامحاً إلى جعل أفرادها من (محترفين) الفن. وإلى جعلها تتحرك من منطلق فكري معيّن. فاجتلب عدداً من أصدقائه أوّل الأمر ثمّ عدداً من تلاميذه في معهد الفنون الجميلة"<sup>2</sup>

ولم يكن شاكر حسن مجرد عضو في الجماعة فتلاوته لبيانها الأوّل، يعكس مدى حضوره، رغم كونه شاباً آنذاك، ويعبّر هذا البيان عن اتّجاه الجماعة وعن الأفكار التي كانت تتوافق مع رؤيته أيضاً. ولعلّ فكرة إصدار بيان كشفت عن إيمان الجماعة بدور الكتابة والتّنظير للفنّ، وهو شرط سيراهن عليه الفنّان الكاتب.

وقد أقام شاكر حسن أوّل معرض شخصي له في 1954، وفي فترة بدأ فيها السّجال بشأن القضايا الفنية يتطوّر ويأخذ بعده الحقيقي نحو تطوير الأساليب الفنية وبداية إحلال مكانة مناسبة للفن في المجتمع العراقي الذي سيشهد في فترة الخمسينات تحولات كبرى.

تعدّ إقامة شاكر حسن بباريس مرحلة مفصليّة في حياته فقد قضى بها مدّة أربع سنوات حيث كان يدرس في المدرسة الوطنيّة للفنون الزخرفيّة، وقام خلالها

1 المرجع نفسه ص 49.

2 جبرا إبراهيم جبرا: جواد سليم ونصب الحرية - وزارة الإعلام بغداد 1974 - ص 44.

بسفريات إلى كلٍّ من ميونيخ ولندن وبروكسل، فكانت هذه الزيارات الأوروبية فاتحة هامة للاطلاع والتعرف عن قرب على المنجز الفني الغربي. ويمثل هذا الانفتاح أمراً بديها بالنسبة للفنان الذي كان مهيماً لذلك فلم تكن أفكاره تصطدم مع معرفة الآخر الغربي، وهذا ما كان يعلنه بيان جماعة بغداد للفن الحديث: "نعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير ستستمدّ أصولها من حضارة العصر الراهن بما تمخضت عنه من أساليب ومذاهب في الفن التشكيلي"<sup>1</sup>. ولا شكّ أنّ شاكر تصادى مع هذه الوجهة لذلك سيغترف من معين التجربة الفردية عموماً. وبينما يجوب في هذه المدة مناطق أوروبية عديدة يشهد العراق متغيرات كبيرة من أبرزها قيام ثورة 1958 بقيادة عبد الكريم قاسم وخروج العراق من حلف بغداد وانعكس هذا المتغير الرئيسي على الحركة الفنية ونشطت البرجوازية الصناعية الوطنية وكان الفنّ خلال هذه المرحلة حسب شوكت الربيعي "يواجه مرحلة جديدة من تحوّل المعطى الثقافي خلال المعطى السياسي القائم. وأبرز عمل ظهر في هذه الفترة هو الدراسات الأساسية لنصب (الحرية) وجدارية فائق حسن"<sup>2</sup>.

في سنة 1961 يعود إلى بغداد وينجز معارض مختلفة (المعرض الأوّل الشامل)، (تأملات ومعارض) وينشغل بالكتابة في الصحف وخاصة الملحق الأدبي لجريدة الجمهورية ويبدأ في نشر كتبه وأبحاثه. وفي سنة 1968 يوفد إلى المملكة العربية السعودية أي بعد تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في عام 1962 التي كان لها دور هام في التكوين والإشعاع على الساحة الفنية العراقية. وتمثّل سنة 1971 طورا هاما في مسيرة شاكر حيث أسّس تجمع "البعد الواحد" ونشر كتابه الهام "البعد الواحد". وإثرها واصل إقامة معارضه داخل العراق وخارجها فكان له إشعاع كبير في دول كثيرة مثل إيطاليا والبرازيل، لبنان وتونس وفترويلا والأردن، وتمت هذه المشاركات والمعارض الشخصية والجماعية بالتوازي مع نشاطه في الكتابة والنشر. قد عرف العراق فيما بعد استقلاله تتاليا للانقلابات العسكرية في العهد الجمهوري، فبعد عبد الكريم قاسم تولى الحكم عبد السلام عارف (1963) ثمّ أحمد

1 حمدي محلف الحديثي: الرؤية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر - مطبعة دار الساعة - بغداد 1975 - الصفحات غير مرقمة.

2 شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885 - 1985 - ص 61.

حسن البكر (1968) ثم صدام حسين (1979) وسيكون لهذا العهد الأخير ظلاله الكبيرة على تجربة شاكر حسن.

وقد شهدت حقبتا السبعينات والثمانينات حيوية كبيرة في حياة آل سعيد تمثلت في إقامته لعدة معارض، وجعلته أكثر انفتاحا على جغرافيات مختلفة وتمتينا لحضوره الفكري والفني. فحاز على عضوية رابطة نقاد الفن العالمية "الأيكا" وشارك في ندواتها بفينيزويلا وفي ترينالي نيودلهي بالهند.

أصبح منذ سنة 1993 مستشارا ثقافيا فنيا في مؤسسة عبد الحميد شومان (الأردن) التي سعت من خلال مركزها المتخصص في المجال الفني (دائرة الفنون) إلى إحياء معارض لفنانين من الأردن ومن العالم العربي، وقد شرعت هذه المؤسسة في إقامة سلسلة من المحاضرات والندوات الأسبوعية منذ سنة 1990، وأشرف على هذه الفعالية الفكرية وشارك فيها نخبة من النقاد والفنانين والباحثين المختصين في تاريخ الفن والعمارة وعلم الجمال.

ومن الأحداث الهامة في حياة شاكر حسن تأسيسه لـ "حوار الخطاب الجمالي" سنة 1994 في مركز صدام للفنون - حيث كانت تلقي المحاضرات والمناقشات والأعمال أحيانا - وضمت اللقاءات نقادا ورسامين ومثقفين ولكنها اتسمت بضالة عدد المساهمين الذين لم يتجاوزوا العشرين في أغلب الأحيان حسب شهادة الناقد حاتم الصكر الذي كان واحدا من الفاعلين في هذا الحوار. لقد أكد الصكر أيضا أن مشهد المجالس كان "ترميزا فظيعا لعزلة الخطاب، وتجاوزه أيضا، لكنه كان تأكيدا لانفتاح النصوص على بعضها، عبر تخطي حدودها الأجنبية<sup>1</sup>.

وقد خلقت هذه الأجواء الضيقة نوعا من الرغبة في استعادة حركية مفقودة لدى آل سعيد، الذي بادر من جديد إلى التحرك نحو الأردن، فقد كان العراق يشهد في تلك السنوات (التسعينات) حصارا جائرا لم يستهدف تركيع البلاد اقتصاديا وسياسيا فحسب، بل إن المثقف العراقي وجد نفسه مستهدفا ومحاصرا وبعيدا عن حيوية الثقافة التشكيلية العالمية، ولذلك انبثقت في سنة 1996 فكرة تأسيس مشروع الثقافة التشكيلية في الفن بريادة كل من شاكر حسن وهناء مال الله وذلك في أروقة المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة. وتضمنت هذه الفكرة

1 مرجع سابق - ص 105.



إقامة معرض تشكيلي حول موضوع (المحيط والبيئة) في الفن العراقي مع عدة ندوات ومحاضرات حول الموضوع ذاته إذ أنهما يذكران بأنه "ليس المقصود بهذا المشروع هو الفنان كمنجز بل العمل الفني كإنجاز ومن هنا تصبح اختياراتنا لموضوع دون آخر خاضعة لمدى اكتشافنا لـ (وحدة المعطيات التقنية والأسلوبية) للحد الذي تؤسس فيه (نسقا) يكشف عن (موقف الفنان) من جهة مثلما يكشف عن (بنية المنجز الفني) من جهة أخرى.<sup>1</sup>

ولم تكن السنوات الأخيرة للقرن العشرين وبداياته خارجة عن هذه الحيوة العامة التي أتصف بها شاكر حسن في مستوى العرض والتأليف، فقد أقام معرضا شخصيا في المركز الثقافي ببغداد سنة 1998 ومعرض مزدوجات ومتواريات بقاعة آرتميس بتونس، وعرض في البحرين بقاعة الروان سنة 1999 وقدم معرضا شخصيا بعنوان الأعمال التسعينية بقاعة "أثر" ثم قدم في القاعة نفسها معرضه الاستيعادي سنة 2001. لكن التظاهرة الكبرى التي كرم فيها، كانت بينالي الشارقة سنة 2003 حيث أقيم معرضه الاستيعادي.

ودل تواتر العرض الفني في هذه المرحلة الأخيرة من حياته عن اهتمام متزايد بتجربته الفنية من قبل القائمين على المشهد الفني. كما عكست هذه المرحلة انزواء شاكر حسن وانصرافه عن الناس، فبقي في بغداد أسير المرض إلى أن توفي في 5 مارس من سنة 2004.

لقد شكّلت هذه المحطات الكبرى، الشخصية الفنية لشاكر حسن حيث التصق فيها الفن بالحياة إلى درجة التوحد وإذا كانت هذه الشخصية مفردة فإنّ انفتاحها على الآخر في مدارات معرفية كثيرة وتنقلها في أصقاع عديدة في العالم، مكّنها من اكتساب صفة الترحّل الدائم.

## 1-2- أطوار الكتابة في تجربة شاكر حسن:

تمثّل الكتابة لدى شاكر حسن نشاطا حيويًا في تجربته، لا بمعنى كمّي ولكن على أساس أنّها رافد جوهري للتجربة الفنية حتّى أنّه يعتبرها هدفا متينا لتحقيق الوجود إذ يذكر "لعلّي غير مغال إذا قلت أنّ ما أهدف إليه في الكتابة

---

1 شاكر حسن وهناء مال الله: مقدمات وإيضاحات - من وثيقة تظاهرة "المحيط والبيئة في الفن العراقي" تنظيم الجمعية الملكية للفنون الجميلة - الأردن - 1997 ص 4.

بالإضافة إلى الرّسم هو أن أحقق وجودي في العالم بصورة موضوعيّة ستزيد من معرفتي<sup>1</sup>.

فتحقيق الوجود، حسب شاكر حسن، تفرضه الكتابة التي يراها عملاً هاماً، فالشكل الفني والحرف المكتوب هما أشبه بالوجه والقفا في تجربته. لم تكن كتاباته النظرية ناشئة من فراغ، بل إنّ التراث الفكري السابق مهّد للبعد التّنظيري، فخلال الحرب العالميّة الثانية شهد العراق محاولات هامة لبلورة الثقافة الفنيّة أساسها ما قام به الفنّان جميل حمودي الذي أسّس وهو ما يزال طالبا مجلّة "الفكر الحديث" سنة 1945 وأصدر أيضاً "رسائل فنيّة تحت اسم استوديو" فكانت لهذه المجلّة الريادة في نشر الدّراسات الفنيّة الجادة.

وحاول الفنّانون العراقيّون تأسيس بوادر لكتابات تنظيرية، لكنّ هذه البدايات وخاصّة مع جماعة الرّواد لم تتبلور بشكل بارز، ففي أواخر الخمسينات حاول فنّانو هذه الجماعة تدوين بعض التعليقات على معارضهم في شكل آراء، وذلك من خلال ما قدّمه إسماعيل الشّيخلي في مقدّمة دليل المعرض السادس.

لكنّ الكتابة النظرية لم تجد حضورها البين إلّا مع بيان جماعة بغداد للفنّ الحديث.

ولئن شرع شاكر حسن في الكتابة في الصحافة العراقيّة منذ الخمسينات حيث نشر مقالاته الأولى في مجلّة الفكر الحديث، فإنّ نشاطه الكتابي تواصل إلى غاية التسعينات، وبشكل مكثّف، إذ في رصيده كمّ هائل من المقالات في صحف ومجلات محلية وعربية عديدة مثل: الآداب - الأديب - الأقلام - آفاق عربية - الجمهوريّة - الثورة - فنون.. واحتوت هذه المقالات مواضيع عديدة في تاريخ الفنّ الغربي والعربي، وفي صنوف الرسم والنحت والعمارة. بمناسبة أحداث فنية أو معارض فنية وبعضها عبّر عن هواجس ذاتيّة عايشها فكر آل سعيد الذي يقرّ بدوره بوجود مسلكين في كتابته أحدهما يخصّ الدراسة التاريخيّة والجماليّة، ويخصّ الآخر الرّؤية الفنيّة، وقد عبّر في ذلك في كتابه الحرّية في الفنّ بشكل صارم: "هكذا تجرّأت لأوّل مرّة منذ أكثر من عشر سنوات على تجاوز مسالكي القديمة في كتابة المذكرات الشخصية والدراسات التاريخيّة والجمالية إلى طريق آخر

---

1 شاكر حسن آل سعيد: الحرّية في الفنّ - المؤسّسة العربيّة للنشر - ط 2 - السّنة 1994 - ص 12.

في طرح رؤية فنية تستطيع أن تواكب أسلوبِي في الوجود بواسطة البحث التشكيلي<sup>1</sup>.

فعلا، هناك تلازم بين البحث التشكيلي وبين الكتابة. بل نعتمد لفظة شاكر حسن حينما يعبر عن هذا التلازم بالتواشج، لما في الكلمة من بعد شعوري، وجداني وروحي أيضا. فهو يذكر "كنت بل كان عليّ أن أعتبر مؤلفاتي المرئية والمقروءة معا نوعا من هذا التواشج، هكذا استمرت منذ أمد بعيد معنى (التنظير/التطبيق) في فني"<sup>2</sup> فأصبح الفعل التشكيلي رديفا لفعل الكتابة والتنظير مثل علاقة الجسد بالروح بل هما وجهان لكيان فني واحد، ولا يعني ذلك القول بأسبقية الواحد عن الآخر، فالتشكيلي ينشأ من الكتابة بمعنى البحث النظري وكذلك هذا الأخير يتولد عن الممارسة الفنيّة. ثمّة جدل بينهما، نوع من الحياة التي تفترض فناء الواحد في الآخر ولعلّ ما ينبجس بينهما هو الحياد، هذه المنطقة التي يعتبرها الفنّان ذاته، خصيصة التأمل وذروته، ولعلّ هذا الإيمان بتواشج (التنظيري بالتشكيلي) هو الذي أفرز في سنة 1986 كتاب "الحرب والسلام" لشاكر حسن وأصبحت ذات الفنّان مختركة بين هذين المشغلين.

ولم يكتف شاكر حسن بنشر أفكاره في صيغة المقالات والدراسات بل عمد إلى نشر كتب مخصوصة ضمّ بعضها أبرز ما نشره من مقالات وعدّت هذه الطريقة خاصية في أغلب كتبه. فهو ينتقي الدّراسة التي تعبر بعمق عن تصوّراته ليجعلها في دفة كتاب.

ولئن كانت صلة شاكر حسن بأعماله الفنيّة ملتبسة، من جهة اهتمامه بها وحفظه لها، فلقد كابد صلة شبيهة بأعماله المكتوبة حيث أنّ البعض منها لم يكن منظّما بشكل يسهّل عمليّة النشر حتّى أنّ العديد من كتاباته طالتها الأخطاء، ويعزى ذلك إلى طريقة كتابة شاكر حسن حيث تتداخل في مخطوط الكتاب الملاحظات الهامشيّة مع المتن، وهو ما عبّر عنه الفنّان طلال معلّى الذي تولّى الإشراف على نشر كتاب "البحث في جوهرة التفاني".

1 المرجع نفسه ص 11.

2 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1994 - ص 54.

إنّ المنتج الكتابي لشاكر حسن ساير المنتج الفني البصري، غير أنّ المتفحص لكتاباته يقرّ بأنّ الفنان لم يهمل نصوصه قدر إهماله لأعماله الفنيّة وكأنّ قداسة الكلمة بقيت في لاوعيه أذكى من مترلة الرّسم.

مؤلفاته: (صادرة عن دار الشؤون الثقافية - بغداد)\*

- 1- الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي 1964
- 2- دراسات تأملية 1969
- 3 - البعد الواحد 1971
- 4- البيانات الفنية 1972
- 5- الحرية في الفن 1975
- 6- تاريخ الحركة التشكيلية في العراق 1982-1988
- 7- الحرب والسلام 1986
- 8- حافظ الدروبي
- 9- الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي 1988
- 10- جواد سليم 1988
- 11- خليل الورد 1988
- 12- عند مشارف خندق الاستشهاد 1988
- 13- الحرية في الفنّ ودراسات أخرى (ط2) 1994
- 14- مقالات في الفن والنقد التشكيلي 1994
- 15- أنا النقطة فوق فاء الحرف 1998

## 2 - في عوامل نشأة المصطلح

لقد أشار شاكر حسن إلى المسألة السياسيّة التي تكوّن جزءاً من تصوّره، ولكنّه جزء خفيّ وغير جوهري بالمعنى الضيق للفظّة السياسة، فكثيراً ما أورد الفنّان آراء وناقش وضعيات سياسيّة، من زاوية الفنّ لا غير، وهذه ميزته إلى درجة نسبين فيها أنّ البعد السّياسي متخفّ في فكره ولا يظهر إلّا في التباس مع الخطاب الإيديولوجي الذي يكون أوسع بطبيعة الحال على اعتباره مجموعة الأفكار والقيم

---

\* اعتمدنا في جمع هذه العناوين بشكل رئيسي على المعلومات الواردة في كتيب المعرض الاستعادي للفنان شاكر حسن آل سعيد - منشورات مركز صدام للفنون 1994 - ص 14.



والتصورات التي يحملها الفرد. فكثيرا ما يقع اللبس بين السياسة والإيديولوجيا بسبب غموض تعريف مفهوم الإيديولوجيا<sup>1</sup> وحسبنا أن نعتبر أن المنظومة الفكرية لشاكر حسن هي الإيديولوجيا التي يمثلها الفنان حيث لا تكون الآلية السياسية سوى بعد بسيط داخلها، ونعني بالآلية السياسية التصور الفني في شأن قضايا تختص بالمجال السياسي وهذا التصور يكون لدى شاكر حسن أداة فكرية تسمح له بإنشاء خطاب مخصوص لهذا المجال، وعلى اعتبار أن السياسة قد أسهمت بشكل كبير في نحت أوضاع فنية مخصوصة شملت أيضا تصورات آل سعيد نفسه الذي يخرج خطابه الفكري من مأزق الالتباس الإيديولوجي والسياسي فالإيديولوجيا بالنسبة إليه "تمثل المنظور المسبق الفكري للفنان والعقيدة التي ينطلق منها التعبير"<sup>2</sup>.

لذلك فإننا سنركز في هذا الجانب على تصورات شاكر حسن بشأن تعامل البعد السياسي مع الظاهرة الفنية، وكيف أثر هذا التعامل على تزويده بمواقف فنية تدعم تجربته وتشكل جانبا من وعيه النظري.

## 2-1- في العاملين الثقافي والاجتماعي:

يعود وعي شاكر حسن بأهمية البعد الاجتماعي في الفن إلى بداية الخمسينات، فالإلى جانب اطلاعه على الفلسفات المادية التي تحدّد العلاقة الواضحة بين المجتمع والفن فإن صلته بجواد سليم مثلت هذا التجسّد. فكان السياق الاجتماعي له آثاره النظرية والتجريبية في تفكيره. وهو سياق متداخل مع الثقافي والحضاري في نموّ مطّرد. لهذا فإننا سنرصّد حركته أي سيرورته ولا يعني ذلك انتفاء الثوابت فيه ولكن سننظر في علاقة الفن بهذه السياقات في الفترة التي عاشها شاكر حسن مستدرجين كلّ ما له صلة بها لبيان المؤثرات السياقية التي نمت فيها مصطلحاته وآلياتها الفكرية.

1 يعود لفظ "إيديولوجيا" إلى سنة 1876 حيث أشاعه المفكر الفرنسي دوتراسي، ويعني المنظومة الفكرية التي يحملها فرد أو جماعة، وله استعمالات كثيرة التبتت بظاهرة الاعتقاد السياسي الجماعي.

2 شاكر حسن: حوار الفن التشكيلي - (كتاب مشترك) مؤسسة عبد الحميد شومان - دار الفنون، الأردن - ط 1 - 1995 - ص 120.

## 2-1-1- درس جواد سليم:

إننا ننطلق من رصد حادثة بسيطة في الحياة الثقافية لشاكر حسن قبل التّوغلّ في مواقفه النابعة من تصوّرات فكرية محدّدة بشأن العلاقة بين الفنّ والمجتمع. لقد أورد آل سعيد شاهدا هاما من مداخله الفنان جواد سليم التي ألقاها عند افتتاح معرض "جماعة بغداد للفنّ الحديث" الأوّل سنة 1951: "خذوا البيوت فأوّل ما يلفت نظرك فيها الأثاث العالي وصلة الطراز التكريسي المشوّه بالسجادة الفارسيّة، ثمّ تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاض عنها بمجلتي الاثنين ومسامرات الحبيب وأحيانا ترى رفا من الاسطوانات إذا اقتربت منه وجدته (تانكو أرجنتين) مثلا وإن كان الذوق أكثر محلية فإسطوانات (فريد الأطرش) وترفع رأسك للجدران لتجد صورة لرب العائلة في شبابه وكهولته وشيخوخته وصورا للأحفاد... أمّا إذا ارتفع الذّوق وأحسّ صاحبه بالحاجة للفنّ فإنّك قد ترى صورة لفتاة تثير في النّفس أنواعا من الغرائز.. هذا هو الذّوق العام"<sup>1</sup>.

يبدو الشّاهد بسيطا، وهو يكشف حرقه جواد سليم بشأن تدنّي الذّوق العامّ، فالمواطن العراقي لم يعد متّصلا بالفنّ، بقدر ما هو متّصل بذائقة مشوّهة جدّا، وسبب ذلك الهوّة بين الفنّ وبين المجتمع، فلا يمكن أن ترتفع ذائقة الناس الفنيّة إلّا بوجود فنّ ناهض من عمق العلاقات الاجتماعية أي معبر عن النّاس أيضا في المعنى المباشر أو الضيق، وهذا ما دفع جواد سليم نفسه إلى التّأكيد على البعد الاجتماعي للفنّ في تجربته الفنيّة، منطلقا حتّى من عنصر اللّون حيث يدعو إلى الانطلاق من ألوان البيئة العراقيّة ومن المحيط الاجتماعي مهتديا في ذلك بالفنان يحي الواسطي، كما أنّ استلهامه للتراث تميّز باستعماله للبعد الاجتماعي: "إنّ اهتمام جواد سليم باستلهام التراث الحضاري الرافديني في رسومه وطريقة ابتداعه لمفرداته اللّغويّة التشكيلية... تحاكي تماما طريقته في التعبير عن العلاقات الاجتماعية التي يعبر عنها في سلوكه الاجتماعي ووعيه السياسي والثقافي أو بالأحرى في فهمه للإنسانيّة"<sup>2</sup>.

1 ورد الشّاهد في كتاب شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج 1- ص 156.

2 المرجع نفسه- ص 21.

## 2-1-2- درس يحي الواسطي:

في منتصف الخمسينات توجه آل سعيد إلى فرنسا وتحديدًا باريس (من 1955-1959) ليحاول تقلّم أطروحة عن الواسطي<sup>1</sup> بعنوان "الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي" (نشرت فيما بعد في بغداد عام 1964) وقد اهتمّ به في إطار تشجيع جواد سليم ومن قبله ساطع الحصري أيضًا الذي دفع الفنانين إلى النظر في التراث الفني العربي. لقد مثل الواسطي مرحلة مؤثرة في تفكير وتجربة الفنان فاغندي منها في مستويات عديدة من أبرزها السمة الاجتماعية لمنمنمات الواسطي. فاستلهم شاكر حسن من نظرة الواسطي وأعماله في تجربته الفنية في أواخر الخمسينات قبل أن يتوجّه إلى التجريد في أعماله وهو يعتبر أنّ الواسطي مدرسة فنية كبيرة يظهر فيها امتداد الفنّ السومري أيضًا: "لقد كان الواسطي كأيّ فنّان سومري أو بابلي أو آشوري أو حتى حضوري لا يرسم الإنسان لذاته بل الإنسان وهو في حالة حضور اجتماعي سواء كان ملكًا أو كاهنًا أو فلاحًا أو محاربًا"<sup>2</sup> هذا العنصر الرئيسي: انفتاح الفنان على موضوعات الكائن الحي وهو في حركيته الاجتماعية يبلور التّصور الرئيسي لاستفادة شاكر حسن الذي ينظر إلى الممارسة الفنيّة باعتبارها فعلاً داخل المجتمع، وبالضرورة تنشّد إلى مواضيع الإنسان وهمومه ومشاغله. إنّ الواسطي الذي اعتبره ببادوبولو معلّمًا للفنّ الإسلاميّ كانت منمنماته تكشف عالماً ممثلاً قريباً من الواقع، بواسطة شخصه التي تتموضع في وظيفة حركيّة<sup>3</sup>. فعلاً قام الواسطي بالاقتراب من الواقع الاجتماعيّ فسوّره في ارتباط فنيّ بإبداعية مقامات الحريري-النصّ الذي اشتغل عليه الواسطي في مخطوطه-فاهتمّ بتصوير الحياة اليوميّة في أجلى مظاهرها، من مجالس اللّهُو والشّراب

---

1 يعتبر يحي بن محمود الواسطي من أبرز أعلام مدرسة التّصوير العربي في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي، ويعتبر مخطوط "مقامات الحريري" الذي أنجزه سنة 1237 من أشهر أعماله التصويرية التي تؤكد مهارته في فنّ التصوير وحنقه في التخطيط والتّذهيب واتسم عمله بقدرته على استيعاب المادّة الأدبية التي زخرت بها المقامات وبخروجه عن بعض محتوياتها من خلال تصوير مشاهد لا نراها في النصّ محاولاً بذلك الخروج عن الأطر التسجيلية التي تعيق مخيلة الفنان.

2 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التّظهير والنّقد الفنّي - ص 28.

3 A. Papadopoulos: *L'islam et l'art musulman* - Editions Citadelles et Mazenod - Paris, 1976, p. 99.

والحانات ودقق التفاصيل والجزئيات ورسم مجالس القضاة والولاة والأشخاص وكذلك الحيوانات وخاصة الجمال والخيول، وصوّر طراز العمارة الموجودة آنذاك من مساجد وقصور وبيوت والحانات التجارية، فمثلت كلّ هذا المجتمع في كلّ قسماته، حتّى أنّ الباحث عيسى السّلمان رأى أنّ "التصاوير التي رسمها يحي الواسطي وثائق تاريخية مهمة تلقي الضوء على كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية في الفترة الزمنية التي عاش فيها"<sup>1</sup>. وخارج مقولة الوثيقة التاريخية التي تقلّص الإبداعية الفنية فإنّ هذه المنمنمات حققت امتلاء كبيرا بالحياة وهي ميزة يعلي من شأنها شاكر حسن، فيعتبر أنّ الفعالية الفنيّة متصلة بهذا الوجود المرئي في تجلّ من تجلياتها وربّما يتصادى هذا التّصور مع ما انتهت إليه الباحثة سارة الكوباجي في قولها بأنّ الواسطي "يعبر عن واقع لا يهتمّ أن يكون ثقيلا أو خفيفا، أصفر أو أحمر، لأنّه تخلص من عبء ما يثقل الحياة ويجذبها إلى التّحت [...] فالحياة التي يرسمها لنا الواسطي جادة [...]". فالقائمة المرفوعة والأيدي المتحرّكة والعين الخاطبة، والدابة التي تتسلّق كلّها أنماط حياة قصدت أن تذكّرنا أنّ كنه الحياة هو في أنّها "هذه الحياة"<sup>2</sup>. هذا التّشديد على الحياة يتخذ بعدين اثنين، الحياة بمعناها الاجتماعي المحض، والحياة بمعنى بلوغ جماليّة المنمنمة إلى طور القبض على الفعل الإبداعي الخلاق.

## 2-1-3- التّصور المادّي التاريخي:

تلبّس فكر شاكر حسن بالفكر المادّي، غير أنّه تلبّس غير تامّ. وهي مسألة جديرة بالنّظر لأنّ الفنّان لم يكن مجرد بيّغاء للتّصورات الماركسيّة عموما، في تناولها للفنّ وخاصة الراديكالية منها. وكى نبحت في هذا الموقف ننطلق من شاهدين مركزيين:

- "إنّ العمل الفنّي هو مجرد انعكاس لوجود مادّي أي أنّ الفنّ كفكر يأتي بعد التطبيق لا قبله"<sup>3</sup>.

1 ورد الشاهد في كتاب جماليّة الفن العربي - ص 59.

2 سارة كوباجي: أبو زيد سائلا أهل المدينة - مجلّة كتابات معاصرة - عدد 46 - مارس 2002 - ص 137.

3 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 1 - ص 146.



● العمل الفني يظلّ في زعمنا (هو) البنية الفوقية للظواهر الاجتماعية في حين تصبح هذه الظواهر البنية التحتانية له ولكن ليس تماما بمعنى أن يعزى لها أسباب انعكاسها فيه، بل بمعنى أن نجد فيها الصّور المماثلة له"<sup>1</sup>.

قبل تحليل هذين الشاهدين حريّ بنا أن نشير إلى مسألة هامة تتعلق بالتكوين الأكاديمي لشاكر حسن فقد تلقى تكويننا جامعياً في العلوم الاجتماعية في الفترة الممتدة بين 1942-1948 بدار المعلمين العالية، وبالتالي فإن معرفته الجامعية ساعدته كثيراً على بلورة أفكاره الاجتماعية بشأن الفنون.

ويبدو اهتمامه بعلم اجتماع الفنّ واضحاً، وخاصة ارتباطه النقدي بالنظرية الماركسيّة فمفهوم "الانعكاس" متغلغل في الأدبيّات الماركسيّة. ولا شك أن آل سعيد قد اطلع على هذه الأدبيّات وميّز بين التّصورات الراديكالية أو الحرفيّة وبين علم الاجتماع الماركسي الذي حاول تنسيب العلاقة بين الفنّ والمجتمع فرغم أن ماركس يعلن في كتابه "رأس المال" موقفاً حاسماً من هذه العلاقة في قوله: "حركة الفكر عند هيغل التي يشخصها تحت اسم الفكرة هي التي تخلق حركة الواقع، فالواقع ليس إلّا الشّكل الظاهري للفكرة أمّا حركة الفكر عندي فهي عكس ذلك: إنّها انعكاس لحركة الواقع منقولة وموضوعة في ذهن الإنسان"<sup>2</sup> فإن الماركسيين اللاحقين حاولوا تأويل هذا الرأى وتنسيبه. فقد أقرّ ماكس رافائيل بمشكلة الربط الآلي بين الفنّ والمجتمع لذلك يعتبر أن حلّ "القضايا الأساسية التي تطرحها أو لم تطرحها بعد نظرية ماركسية حول الفن، ينبغي أن يجاب عن السؤال التالي: ما هي العلاقات بين الاستقلال النسبي للخلق الفني (مع نظرية علمية للفن تفسره) والظروف الاقتصادية (مع علم اجتماع للفن يوضح هذه الظروف)؟ إنّ القضية العلمية لنظرية الفن هي مجرد التعبير الأكثر تجريداً عن العلاقة التي تحصل بين التبعية النسبية والاستقلال الذاتي النسبي للفن"<sup>3</sup>. ويمثّل هذا الموقف تنسياً واضحاً في اتجاه العلاقة بين العامل الاجتماعي وبين الفن وقد اطلع شاكر حسن على هذه الطروحات في دراساته الجامعية، ونقده اللاحق للماركسية لم يهمل فيه

1 المرجع نفسه - ص 21.

2 ورد الشاهد في كتاب جون فريقل: كارل ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية - ترجمة: عبد المنعم الحفني - مكتبة مدبولي - الطبعة الثانية 1977 - ص 63.

3 ماكس رافائيل: برودون، ماركس، بيكاسو - ترجمة د. مجيد الراضي - مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي - ط. 1 - 1987 ص ص 155-156.

التعرض إلى هذا الجانب، أي إنه مدرك لانتفاء القراءة الحرفية ولمفهوم الانعكاس الآلي رغم أنه - كما ورد في الشاهدين - يتبنى القراءة المادية لنشوء العمل الفني، وهي مسألة هامة تجعله مترددا دائما بين الفكر المادي من جهة وبين الفكر المثالي. إلا أنه - في مستوى المرجعيات - لا يحيل بشكل مباشر على الفكر الماركسي بل سيقاومه في كتابات متفرقة، بقدر ما كان دائم الإحالة على مرجع هام في علاقة الفن بالمجتمع وهو كتاب "التصوير والمجتمع" لـ بيارفرانكستال<sup>1</sup> حيث يتبنى آراءه في كثير من الأحيان. إذ يعتبر فرانكستال أن "الفنانين اليوم مثلما في أي عهد، يشكلون الشريحة الخاصة في المجتمع، إنها شريحة القوم الذين تعود إليهم سلطة إظهار الممكنات (الطاقات الكامنة) والحاجات التي تختص بذويهم بواسطة شكل محسوس"<sup>2</sup>. ونجد في هذا الرأي ما يتجاوب مع تصورات شاكر حسن، الأنفة الذكر.

إن اجتماعية الفن لدى شاكر حسن نمت في ظل مؤثرات أخرى من بينها دعوة العديد من الفنانين العراقيين إلى ربط العمل الفني بشبكة العلاقات الاجتماعية ولعل من أبرز هؤلاء، الفنان إسماعيل الشيوخلي الذي اهتم برسم حياة الإنسان العراقي في بغداد محرزا بذلك تقدما في مستوى رؤيته الجمالية الاجتماعية، كما كان الفنان والمنظر محمود صبري واحدا من المؤثرين في فكر آل سعيد، لا بمعنى تبني هذا الأخير لفكره، ولكن لما زرع صبري من أفكار مادية كانت تبعث على الجدل المخصب. فقد كان يعتبر أن التحولات في الفن العراقي مردها التغيرات الاجتماعية "نرى في الفنانين، أفرادا وجماعات اندفاعا في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية، وفي تجارب شكلية متنوعة، لأنهم على حد قولهم

---

1 يعتبر فرانكستال (1900-1970) من أبرز المهتمين بصلة الفن بالمجتمع، فهو يشدد في كتاباته على اعتبار أن الفعل الفني هو فعل اجتماعي وقد استقرأ تاريخ الفن، بحقباته المختلفة مبرزاً إنتاج كل حقبة لنسق تصويري ما هو إلا نتاج راهنية العلاقة بين الفنان وزمنيته التاريخية. دون أن يقر بمفهوم الانعكاس الماركسي بل تخطاه لإحلال دراسة تاريخية مقارنة للنساق التصويرية فمن خصائص الفن أنه يبلور تصورا تخيليا لتنظيم جديد للفضاء الاجتماعي. فالفن ليس موضوعا للمتعة فقط بل هو تكوين اجتماعي يدمج الفكر بالفعل البشري ويكون بذلك صيغة تواصل وتحول للعالم. فينطلق بعلم سوسيولوجيا الفن إلى مرحلة متقدمة يدرس فيها ما يسميه بسوسيولوجيا الأشكال. من أبرز كتاباته: التصوير والمجتمع (1951) الفن والتقنية (1956) الحقيقة للتشخيصية (1965) الصورة والمكان (1967).

2 Pierre Francastel: *Peinture et société* - Gallimard 1991 - p. 211.

يرغبون في التوصل إلى شيء. إن هذا الشعور في الواقع ليس إلّا وجهها آخر لحقيقة مادية هي أنّ الأهداف الجديدة التي أخذ الفنانون يضعونها لأنفسهم، والتي تنعكس عن التطورات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية أخذت تتطلب شكلا آخر للتعبير يناسبها<sup>1</sup> وتبلور رأي الفنان محمود صبري في شكل اتجاه كامل داخل الحركة التشكيلية العراقية، التقت فيه آراء شاكر حسن بقدر ما افرقت، فعنصر الاشتراك الكبير مرتبط بالقول بأنّ للفن خلفية مادية اجتماعية وإن كان صبري يعتبرها أوسع، بمعنى أنّها اقتصادية بالأساس حتّى يلتقي بجوهر النظرية الماركسيّة حين تعتبر العامل الاقتصادي محدّدا للفعاليّة الفنيّة (ليس عاملا أوحد) كما سلف أن ذكرنا. إنّ شاكر حسن يعتبر الرسّام شاهدا على عالم خارجي سبق أن تمّ تكوينه وأنّ مهمّته لا تتعدّى التأمّل والتعرّف، وهذا ما يتوازى مع ما تطرحه نظريّة واقعية الكمّ لمحمود صبري في وجه من الوجوه، حيث تنطلق النظرية من وجود عالم موضوعي خارج الإنسان ومستقلّ عن وعيه، لكنّها لا تعتبره عالما منجزا تامّا، وهي نقطة خلافية صحيحة. فالعالم الخارجي دائم التطور وهو يشهد عملية تكوين مستمرّ وتفاعل لا ينتهي. وبالتالي فإنّ شاكر حسن، يجسّد تصوّرا آخر لهذه العلاقة بين الفنان وواقعه الاجتماعي، ونلاحظ في هذا المستوى انزياحا تدريجيا عن تصوّراته الاجتماعية الأولى حيث اتسمت بطابع مادي أكثر ونعزو ذلك إلى تغلغل التوجّه الروحي المثالي في فكره لاحقا، ورغم هذا الانزعاج وهو منطقي بحكم تطوريّة ذهن البشري وتقدم التجربة الفكرية والفنيّة للفنان، لا يعدم الصلة الوثيقة القائمة بين العمل الفني والمجتمع ولذلك مظاهر ثلاثة: الالتزام - المنظور الطبقي - الوظيفة الاجتماعية.

إذ يقرن شاكر حسن مبدأ الالتزام الفني بمبدأ الحرية وهذا ما ينحاز فعلا عن الطروحات المادية الحرفيّة التي ترى في الالتزام تبنيًا لمشاغل الطبقة العاملة وعقيدتها وإيمانها بالخلاص الاجتماعي. ويكون الالتزام لدى آل سعيد شرطا ضروريا للإبداع الفني. فالفنان يعبر عن ولائه لمجتمعه وعلاقته به ويبدع لهذا المجتمع ذائقة فنية جديدة وتقاليده الجديدة، بمعنى أنّه يتجاوز المألوف الفني الاجتماعي. وهذا يرتبط بوجود بعد ذاتي في العملية الإبداعية مشروط ببعد موضوعي يمثله الالتزام

1 شاهد للفنان محمود صبري ورد في كتاب شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج 1 - ص 141.

الاجتماعي، وهذا الزوج: الذاتي/الموضوعي سيكون محورا جوهريا في فكر الفنان. إن الالتزام الاجتماعي يقلص من حدة التروع الذاتي أي يحد من تمخض "أنوية" سلبية لا تهتم بمجتمعها. فعلى هذه الذات أن تستبطن الوعي الاجتماعي وفي أوسع مدارقها أن تفتح على الوعي الإنساني الذي يشمل جميع المخلوقات وجميع المراحل التي مرّ بها الإنسان في مسيرته التاريخية. فتكون لها خصيصة أفقية تتواصل فيها مع مجتمعا الراهن وعمودية تستحضر فيها الحضور الإنساني عبر التاريخ المجتمعي والخليقي أيضا.

لا يعني الالتزام التمرد على القواعد الأكاديمية للفن والمناداة بتغييرها نحو تأسيس أسلوب جديد، فهناك تمرد آخر على أحادية الذات، وبذلك يتجسد الالتزام في حوار الذات مع العالم الخارجي. فثمة وحدة بين الذات والعالم الاجتماعي، ويميز شاكر حسن بين طرفين رئيسيين في العالم الخارجي للفنان، بين عالم المجتمع (الإنسان) وبين العالم المحيطي الخليقي (الكائنات الأخرى والكون بأسره)، فيتدرج الالتزام من إطاره المباشر المتماهي مع الفنان كذات إنسانية إلى إطار رحب ومطلق. وهذا ما يجعل الالتزام مفتحا على الزمان ممثلا في تجارب الفنانين السابقين، والحضارات الأخرى أيضا. فيستبطنها الفنان لتخلق جدلا في ذاته وحوارا ميزته الصيرورة، وهذه الديناميكية الداخلية تنتج حرية كبيرة لدى الفنان في اختيار صيغة أساليبه وتحقيق له "حضارة شخصية" بتعبير شاكر حسن، وهي صورة مثلى للحضارة الاجتماعية لأن الفنان في ترحاله إلى أصقاع التجربة الفنية البشرية من خلال الذاكرة الفنية يتمكن من استيعاب البعد الحضاري في فنه حين يجعل الماضي متواصلا مع الحضارة ومتطلعا إلى المستقبل، لكن القول بوجود "حضارة شخصية" أو ما اصطلح على تسميته شاكر حسن بـ "المتحف الاثنوغرافي" أيضا يجعلنا ندقق معنى الحضارة في تصوّره فهو يقرّ بوجود طبقات حضارية ويرى أن "المفهوم المعروف هو ما يتضح في هذه الحضارة الاجتماعية والثقافية بالذات، فهو تراث مدوّن وقامت من أجلها كثير من البحوث والدراسات [...] فالفنان العبقري هو الذي يستطيع في آخر الأمر أن يجسّد حضارته الشخصية في حضارته الاجتماعية"<sup>1</sup>.

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في النقد والتّظير الفني - ص ص 38-39.



فالالتزام إذن، لم يعد مجرد بعد اجتماعي بل حضاري. ولم يعد يعبر عن كتلة سياسية أو إيديولوجيا محدّدة بقدر ما هو التزام أشمل إنساني يتجاوز الحدود القومية الضيقة.

أمّا في مستوى المنظور الطبقي فيحدّد آل سعيد موقفه من التصوّرات البورجوازية للفنّ في أكثر من موضع وهو موقف يبني على ما تعكسه هذه الطبقة من ذائقة في المجتمع. يذكر في هذا الصّدّد معلقاً على بعض الأعمال الفنيّة: "فهذه الأشكال المنمّقة والجثث الإنسانيّة ذات الشرائط الملوّنة فلا يمكنها أن تشبع أذواق أولئك البائسين العامّة إلّا من قبيل تحقيق الرغبات المكبوتة... اللوحات بأجمعها تروّج لنا ذوقاً لأصحاب الثروات والقصور ذات الجدران المصبوغة... أمّا بيوت الفلاحين والعمّال وجدرانها ذات الأخاديد وكتابات الطباشير والفحم وفتحات المسامير فهي عنهم بعيدة كلّ البعد"<sup>1</sup> ويبدو شاكر حسن من خلال الشاهد، ناقدًا لهذا الموقف الطبقي دون أن ينمّ موقفه عن خلفيّة ماركسيّة بل إنّّه يهاجم هذه الذائقة ومن زاوية صدّه لأيّ موقف طبقي حتى وإن عبّر عن طموحات طبقة كادحة، وهو بهذا يتعارض مع الإيديولوجيا الماركسية بشكل جوهري، فكأنّه يدعو إلى فنّ لا طبقي (ومنه التزام لا طبقي أيضاً). وليس هذا الموقف مستحدثاً لدى آل سعيد لأنّه حاضر منذ سنة 1966 تاريخ نشره لآراء مبثوثة في مقال "ملحق ضدّ الترف الفني"<sup>2</sup> ويعني بالتّرف معنى التكبّر الذي يمثله الوعي الطبقي وتخصيصا الطبقة الوسطى التي يعتبرها المحيط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي الذي ترعرعت فيه الحركة التشكيليّة العراقيّة وقد أشار إلى انتماءه الشخصي لهذه الطبقة<sup>3</sup>.

إنّ مشكلة الفنّ الطبقي أنّه اعتقاد جازم أقرب إلى الدغمائية وهذا يتعارض مع حرّيّة الفنان الذي تكون تجربته استرسالا لبحث إبداعي لا يرتبط بمصلحة طبقة دون أخرى. فمصادرة الحرّيّة الإنسانيّة والإبداعيّة تخلق زيفاً إبداعياً لذلك اعتبر الكاتب أنّ البيان الشيوعي مثل مصادرة حقيقة هذه الحرّيّة، ومن هنا يعني رفضه المطلق للطروحات الماركسيّة.

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيليّة في العراق - ج 2 - ص 103.

2 نشره أول مرّة في 30 جوان 1966 بملحق صحيفة الجمهوريّة - العدد 777 ثمّ أعاد نشره في الطبعة الثانية من كتابه (الحرّيّة في الفنّ) سنة 1994.

3 يقول في كتابه: الحرّيّة في الفنّ: "أنا من الطبقة البورجوازية المثقفة" ص 59.

لكن الوعي المترف (أي الطبقي) انتهى بالفعالية الفنية إلى انقسامها إلى ثلاثة أشكال:

- إما ادعاء الفنان أنه خالق فيبلغ بذلك طور التأليه.
- إما أن يكون الفنان مجرد محاك للواقع وخادم للفكر والعقيدة وهذا ما ذهبت إليه الواقعية والواقعية الاشتراكية بالتحديد.
- إما أن يعبر الفنان عن طبقة منبوذة ومستهجنة.

فمن الضروري أن يتجاوز الفنان "الترف الفني" الذي سرعان ما يتحول إلى عقيدة صلبة تحيل الممارسة الفنية إلى مجرد عمل تطبيقي مؤتمر بهذه العقيدة، وفي حين أن الفن هو تجربة معيشة ذات "حضور مجاني" أي ليست رد فعل قصدي أو تعبيراً عن فكرة ما تجاه الواقع. لذلك بقي شاكر حسن في فكره ضدّ الوعود الطبقيّة إذ الفنّ تجربة أشمل رغم كونه مرتبط في رؤيته بالعوامل الاجتماعية.

ويخلص شاكر حسن الفنّ من السقوط في شرك الطبقيّة فيعلي من شأن الوظيفة الاجتماعية ولكن بربطها الدائم بالوظيفة الحضارية: "إن الوظيفة الاجتماعية والحيوية للعمل الفني لا يمكنها أن تنفصم أبداً عن وظيفته الحضارية"<sup>1</sup>. ولهذا التصوّر صداه في الأفكار التي راجت في الستينات في العراق، باعتبار أن الوظيفة الاجتماعية للفنّ ليست منحصرة في بوتقة علاقات اجتماعية زمنية ومكانية، فهذه الوظيفة تستشرف آفاقاً أخرى، فإذا كان شاكر حسن يركّز على العامل الحضاري في هذه الوظيفة فذلك لكون الفنّ له وظيفة أوسع من تدقيقها لارتباطها بالإنسان، هذا الكائن المتحوّل، وقد نجد صدى لهذه الأفكار في كتابات محمود صبري صاحب نظرية "واقعية الكم": "الوظيفة الفنية - كوظيفة إيديولوجية - هي إذن، إعادة تكوين وتغيير "جوهر" الإنسان أي مجموعة علاقاته الاجتماعية، بإعادة تكوين وتغيير صورتها البلاستيكية المنظورة، نسختها الإيديولوجية أو بخلق صورة - نسخة جديدة مختلفة لمجموعة علاقات اجتماعية ناشئة جديدة، أي "الجوهر" ناشئ جديد. هذان الوجهان للوظيفة الفنية - إعادة تكوين وتغيير طبيعة الإنسان "كمجموعة من العلاقات الاجتماعية" و تركيب من "المواضيع/الأشياء المحسوسة" يرتبطان بشكل عضوي. إنهما لا ينفصمان. فهما يمثلان وحدة وكلية الواقع المادي - الاجتماعي - الفكري

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 2 - ص 122.

للإنسان وشموليته"<sup>1</sup> فالإتقان واضح في اعتبار الفنّ موصولا بحركة المجتمع وينطلق من قاعدة مادّية وله وظيفة اجتماعية، لكنّ تحديد سمات وأبعاد هذه الوظيفة فيها افتراق كبير فالفنان محمود صبري يؤكّد على البعد الأيديولوجي للوظيفية الاجتماعية في حين يحارب شاكر حسن تجريد الوظيفة الاجتماعية من انتكاستها الأيديولوجية حيث تضحى مرتقنة بمقاصد رؤية مسقطه ومتجنّية على الواقع نفسه وليس على الفنّ فحسب، لذلك تكون الصّلة بالعامل الحضاري أكثر شمولا لاقتراح هذا العامل بزمنيات متفرّقة (ماض وحاضر) بينما يبقى المجتمع لصيقا براهن مادّي، إنّ العامل الحضاري متّصل بروحية متجدرة وممتدّة في تاريخ هذا المجتمع إضافة إلى ارتباطه الجوهري بالممارسة الفنية لمجتمعات بائدة وهي حاضرة في اللاوعي المعرفي للمجتمع الراهن، وتبدو هذه النظرة أوسع من الرّبط الآلي بين الإيديولوجيا وبين المعنى الوظيفي للفنّ.

إنّ القول بالنظرة الاجتماعية للفنّ، أو بحضور البعد الاجتماعي في فكر شاكر حسن يرجع أيضا إلى طبيعة الواقع الموضوعي للحركة التشكيلية العراقية، فالفنان العراقي ظلّ اجتماعيًا في وعيه الفنّي إذ هو أميل إلى الانتماء للتّجمعات الفنّية وربّما تكون هذه الصّفة معمّعة على المجتمعات النّامية وفي مقدّماتها الوطن العربي. وتنسب لهذه المسألة فإنّ الفنّ العراقي أقدر على الانخراط في التجربة الجماعية، فكما يرى شاكر حسن فالمجتمع العراقي يعتبر النزعة الفرديّة دخيلة على سلوك الفرد كما أنّ ثقافته كانت بعيدة عن الثقافة الأوروبيّة وهذا الوضع لا ينسحب على أقطار شمال إفريقيا حيث تنعكس الثقافة الأوروبيّة والترعة الذاتيّة في التجربة الفنّية. وهو رأي يحتاج إلى تدقيق كبير بيد أنّه يعكس الرّؤية الشّائعة لأهل المشرق عن علاقة أهل شمال إفريقيا بأوروبا.

وقد اقترنت ظاهرة الجماعة الفنّية في تاريخ الفنّ العراقي منذ البدايات الأولى، بالوعي الاجتماعي للفنان رغم أنّها قد تكون متأثرة بما شاع في أوروبا، في القرن التاسع عشر حيث التجأ الفنان إلى تجسيد مخالفته للمجتمع بتكوين تجمّعات فنّية، لكنّ مفهوم الجماعة الفنّية في العراق يدلّ على عمق تجسّد الصّلة بالمجتمع فكان فنّانو "جماعة الرّواد" في فترة الأربعينات والخمسينات قد أسّسوا مناخاتهم الخاصّة

1 - محمود صبري: الفنّ والإنسان - دون تحديد لدار للنشر ودون تاريخ - ص - ص 135 -

وقاموا بإشاعة رؤاهم أثناء سفرائهم في ضواحي بغداد حتى يكون فَنهم ألصق بالناس كما كانت جماعة بغداد للفن الحديث تمثل رباطاً فكرياً وفنياً يضم مجموعة من الفنانين تعمل على إحياء الطابع الحضاري في الفن التشكيلي، وقد بدا أن المرحلة الفنية الأولى اكتست صبغة اجتماعية واسعة، لأن العامل الاجتماعي كان هو الدافع ولكن بعد التغيير السياسي، وسيادة العهد الجمهوري ستتغير المعطيات وتقع عملية انحسار في حماسة الشباب من الفنانين الذين سيحجم أغلبهم عن فكرة الانتماء إلى جماعة فنية. ويعكس ذلك تنامي البحث الذاتي وسيتبلور أكثر في طريقة العرض، حيث كسب الفنان العراقي بعد عبوره من تجربة العرض الجماعي إلى تجربة المعرض الشخصي أو الممول من قبل هيئة ثقافية (المراكز الثقافية الأجنبية مثلاً)، هالة إعلامية للمعرض ضمن تسويق المنتج الإبداعي، وهو تحول كبير في الرؤية الاجتماعية للفنان العراقي.

لكن التوجه نحو المدارات الذاتية، لم ينف وجود جماعات فنية جديدة ظهرت خاصة في منتصف الستينات، غير أنها انبجست بمشروطة جديدة أيضاً فلم يعد هاجس الجماعة الفنية تحرير قوى المجتمع (كان ذلك في ظروف القهر الاجتماعي) ولكن أصبح الهاجس مرتبطاً بوجود حضور لتجربة اشتراكية، فأصبحت علاقة الفن بالمجتمع متغيرة، وصار الفن في خدمة المجتمع الاشتراكي.

لا يعني تردد الفنان العراقي بين البعد الذاتي وبين البعد الجماعي، تنوعاً لوسائل الاتصال بالواقع فقط، فالواقع قد يكون واحداً، لكن الرؤى حوله وعنه تختلف، والأمر الهام أن هذا التردد سيفضي إلى غلبة سمة الجماعة لا في تاريخ الفن العراقي فحسب، بل وسيغلب شاكر حسن هذا التصور، في فكره أيضاً، وذلك في حدود الستينات والسبعينات على الأقل.

ينظر إلى الواقع كخزان كبير للتجربة الجماعية، ويبيّن آل سعيد في معرض رده على جماعة المحدثين (ظهرت سنة 1964) متحدّثاً عن الواقع: "لا بدّ لنا أن نعمّق شعورنا فيه حتى مستوى العاطفة والإحساس والغريزة لا أن نقف عند حدّ الرؤية الظاهرة للأشكال الطبيعية"<sup>1</sup> لكنّ هذا التلبّس بالواقع قد أدّى في حالات كثيرة إلى استخدام مشطّ وهذا ما يفسّر التحيز إلى المضامين السياسية خاصة في

---

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 2 - ص 54.



فترة السبعينات واعتبر الفنان ذلك نوعاً من التصعيد الفني الأكثر تطرفاً، وهو موقف واضح من هذا التوظيف لعلاقة الفن بالواقع وهو ما يعبر عن رؤية مخالفة لتصورات شاكر حسن.

لهذا فقد نوه شاكر حسن كثيراً بفكرة التجمّعات الفنية، لأن الجماعة فكرة اجتماعية، ويكون دورها راعياً للفنان ومن دونها يصبح ضائعاً فهي أشبه بعائلته المصغرة.

## 2-2- في العاملين السياسي والإيديولوجي:

من الواضح أن شاكر حسن يتزلّ المسألة التاريخية بعدها من الخلفية السياسية فحين يستقدم القراءة التاريخية يشير إلى مواقف بينة في الرؤية الإيديولوجية العامة وإن كانت مقترنة على الدوام بالسياق الفني. فيعتبر الفنان أن العصر الجمهوري مثل مرحلة انتقالية في الحركة السياسية والثقافية العراقية، فيسقط الحكم الملكي المتذلل للاستعمار استطاعت الطبقات الاجتماعية المقهورة تغيير أوضاعها، بفعل إحلال التشريعات الاشتراكية وكان لذلك أثره على حركية الإبداع الفني. لكن شاكر يميّز تميزاً واضحاً بين السنوات العشر الأولى للعصر الجمهوري (1958-1968) والسنوات التي تليها أي حكم حزب البعث العربي الاشتراكي، فهي سنوات، في رأيه، أرسخ في مجال تعزيز الفن والديمقراطية أيضاً لأن العهد الجمهوري الأول كانت فيه السلطة الفعلية بيد الزعامة العسكرية ورغم وجود مناخ للحريات سمح للفئة البرجوازية المثقفة بإقحام إصلاحاتها فإن ميزة هذه الفترة هي المغامرة والتجريب وهي نفس الميزة التي طبعت المشهد الفني آنذاك، فقد نشط السجال بين المثقفين وانفتح الأدباء على الفنانين وأصبحت للصحف فضاءات لنشر المقالات الفنية. ومن أبرز هذه الصحف والدوريات (الأقلام، الكلمة، الثقافة العربية، الأديب العراقي...)، وقام الفنان نفسه في هذه الفترة بنشر العديد من المقالات، وكانت هذه الفترة، تشهد على مستوى الوطن العربي تنامي المد القومي (مجيء عبد الناصر إلى الحكم في مصر، تأميم قناة السويس...) الذي أصبح أوسع من المدارات القطرية، وقد ساعد تصاعد الشعور القومي والوعي التقدمي على إحداث نقلة نوعية، تجسّمت عام 1968 بصعود حزب البعث، الذي يعتبر شاكر أنه أرسى "حكماً ثورياً" دفع بحث الفنان عن الشخصية العربية الحضارية.

لقد تولدت أفكار شاكر حسن في مناخ إيديولوجي وسياسي تميّز بنموّ المدّة القومي ولا شك أنّ رؤيته الفنيّة قد تلبّست بهذه الطروحات سواء بشكل مباشر أو بشكل ضمني. وقد أشار الفنّان إلى تلبّس التجربة التشكيلية العراقيّة بالفكر القومي في أكثر من موضع، على اعتبار أنّه جزء منها، بل عنصر مميّز فيها، تأثّر بدوره بهذا الفكر وإن لم يصرّح بذلك في أيّ من كتاباته، بل اكتفى بالإشارة وعلّنا من خلال عرض هذه المسألة نستقرئ المسكوت عنه في خطاب الفنّان.

يركّز شاكر حسن على دور المفكّر ساطع الحصري (1880-1968)<sup>1</sup> وهو رائد الفكر القومي، فنظريّاته وآراؤه أثّرت في كلّ الحركات القومية التي قامت بعد ذلك بصورة من الصّور. ويمكن رصد المواضع التي ذكر فيها ساطع الحصري في مختلف كتابات الفنّان<sup>2</sup> حتى نتبيّن أهميّة هذا المفكّر في تشكيل عنصر من عناصر الرؤية الفنيّة وبالأحرى عنصر من عناصر هذه الرؤية:

● مثل ساطع الحصري بوادر اليقظة لدى الفنّان العراقي من خلال دعوته للاهتمام بالثقافة الغريّة بإرسال المبعوثين إلى أوروبا وباهتمامه أيضاً بالتراث الحضاري ولفته للفنّانين الشّباب بقيمة الآثار الفنيّة العراقيّة ورسوم الواسطي

1 ولد في مدينة صنعاء اليمنية. احتلّ مكانة عالية في الدولة العثمانية لما نشره من مؤلفات ومقالات ومن تبديل في نظم التربية والتعليم. انخرط في سلك "الاتحاد والترقي" الحزب التركي الطوراني الذي حمل راية التتريك ضدّ العرب ولكنّه انقلب بعد ذلك ليحمل راية القومية العربيّة وليجعل نفسه منظراً لها. شغل مسؤوليات كثيرة من أهمّها وزيراً للمعارف بسوريّة (1920)، ومستشاراً لشؤون المعارف بعد ذلك في العراق، واستمرّ لمدّة ما يقارب العشرين عاماً في عدة مناصب تربويّة في بغداد، اضطر إلى مغادرة العراق عقب فشل ثورة رشيد الكيلاني في العراق فرحل إلى لبنان ثمّ دعتّه وزارة المعارف المصريّة ليعمل أستاذاً فيها، وفي سنة 1965 عاد إلى العراق. كرّر الحصري للنظريات الغريّة عن القومية باعتبار أنّ اللغة والتاريخ المشترك المكوّنين الأساسيين لتكون الأمم. من أبرز مؤلفاته: آراء وأحاديث في الوطنيّة القوميّة - العروبة أولاً. مصدر - بتصرف - د. عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى 1983 - ج 3 - ص 81.

2 ورد ذكر أثر ساطع الحصري في الفعل الفنّي مبثوثاً بشكل خاطف في كتابات آل سعيد وتخصيصاً في كتاباته:

- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 1/الصفحات: 101 - 108 - 153 - 166 - 208.

- مقالات في التنظير والنقد الفنّي: الصفحات: 43 - 79 - 106 - 119.

أيضا. وهي اهتمامات سنجد آثارها بينة في تجربة آل سعيد وتقوم على المحاور الرئيسية (الغرب/ التراث، الحضاري/ الآثار الفنية/الواسطي).

● نَمَى الحصري لدى الفنان العراقي، منذ بداية الأربعينات الإحساس اللاشعوري بعمق الجذور الحضارية الموعلة في التاريخ.

● غَدَى بفكره القومي ومبادئ الثورة في الإبداع الفني كلاً من جواد سليم وخالد الرّحال وجميل حمودي وكلّ الذين اشتغلوا في المتحف العراقي، تحت إشرافه. ونحن ندرك أهمية هذا المعطى للمؤثرات التي انعكست في فكر آل سعيد من خلال علاقته الإنسانية والفنية خاصة بجواد سليم الذي كان دائم التردد على بيت المفكر ساطع الحصري بحكم صداقته لابنه خلدون ولعلاقة أبيه الفنان الحاج أحمد سليم بالحصري، حيث ربطتهما الصداقة والإيمان المشترك بالوعي القومي. وقد استفاد كثيرا من ينابيع الرؤية القومية التي سبكت شعوره الإنساني خارج مقولات العشائرية أو القطرية. ويعتبر البعد الإنساني من أبرز أبعاد تجربة الفنان جواد، وله الأهمية ذاتها في تجربة شاكر حسن.

● وجّه الحصري بعض الفنانين إلى الاهتمام بالعنصر الطبيعي في الفن، ومن بينهم الفنان عطا صبري، الذي كلّفه برسم حياة اليزيديين في منطقة بعشيقه العراقية، كما كلّفه أيضا بتكبير بعض الرسوم المصغرة (المنمنمات) ليحيي الواسطي.

ولقد ميّز شاكر حسن بين وضعين، شهدتهما الحركة التشكيلية العراقية، في مستوى علاقتها بالعامل السياسي، فثمة تجربة الالتزام الثوري حسب إيديولوجية حزب البعث، وقد استغرقت لسنوات وتجسّدت في معارض الحزب وتجربة ثانية تلخّصت في مواصلة جيل شباب الفنانين في الاختصاص بمفردات لغوية وتعبيرية وهو ما سيؤدّي إلى نشوء بوادر لمدرسة عراقية معاصرة في الفن بدأت بالظهور في إطار تعميق مباحث جماعة بغداد للفن الحديث.

وبقدر ما كان شاكر حسن مدركا لأهمية دور المؤسسات الرسمية في تشجيع الثقافة الفنية فإنّه كان متحفّظا من هذا الدور، وليس هذا التحفّظ متعاليا عن تاريخية المرحلة، فموقف الفنان متغيّر من ذلك. إلّا أنّه غير مهادن في كلّ الحالات، فهو يعتبر أنّ ظهور معارض الحزب في سنة 1974 أدّى إلى ذوبان الفكر الجماعي في الفن، وساهمت رعاية الدولة للفنانين في اضمحلال هذا الفكر أيضا، حيث

سيصبح الفنان باحثاً عن مدارات ذاتية ضيقة كما أن منظري الحزب ساهموا بدورهم في تجميد ظاهرة الجماعات الفنية باسم "الواقعية القومية".

ونشأت على إثر ذلك ظاهرة معرض الحزب انطلاقاً من خلفية سياسية بحيث لم تكن الأعمال المعروضة تعبّر عن رؤية موحدة للثورة مثلاً أو لقيم ثقافة جديدة بقدر ما كان المعرض تقليداً احتفالياً سنوياً فحسب، وهو ما يتعارض مع رؤية منظري الحزب، وهي لفارقة غريبة يشير إليها شاكر حسن بنقد ضمني لمرتكزات هذه التظاهرة ولإعاقتها لتطور الحركة التشكيلية. لكنّ هذا الرأي لا ينسحب على جميع معارض الحزب بل هو مرتبط بالمعارض التي أقيمت قبل سنة 1979 أي قبل حكم الرئيس صدام حسين، فهو يعرف لاحقاً معارض الحزب باعتبارها: "تجمع فني يعنى باستلهاام المضامين الثورية والاجتماعية المعبرة عن فكرة حزب البعث العربي الاشتراكي. نواة هذه المعارض تتألف من بعض الفنانين الشباب الحزبيين مثل نزار الهنداوي وعزام البزاز وسهيل الهنداوي وأمين عباس وسلمان عباس وغيرهم، إنّ معارض الحزب تطرح أيضاً وجهة نظر الحزب والثورة في رفع شعار إمكانية اتخاذ الموقف الفني بدلاً من الأسلوب الفني أي أنّها لم تحدّد الفنان بأسلوب معين ولكنها حدّدت بالمضامين ذات المواقف الثورية والمعبرة عن الحضارة العربية والفكر الإنساني المعاصر في الفنّ وهو موقف كان سيؤدّي دوره في السير بالإبداع الفني بخطى وئيدة تحفظه من تقليد الفنّ الأوروبي والعالمي حتى في ملامحه الحديثة"<sup>1</sup>.

إنّ هذا التعريف الدقيق يجعلنا نستخلص أنّ ظاهرة معرض الحزب تقتصر على فنّاني الحزب ذاته وهي تعبّر عن فكر الحزب ذاته وتشيد بثوريته، ولكنّ هذا التعريف بقدر ما يحتوي على فصل واضح بين الموقف الفني وبين الأسلوب الفني فإنّ شاكر حسن لا يثمن هذا الطرح لأنّ الأفكار الثورية في العمل الفني لا تقتصر على المضامين الثورية بل تهدف إلى إحداث تغييرات في مستوى بنية العمل الفني ذاته وتمثل هذه التغييرات الفعل الجذري لمعنى الثورة، وهو ضمناً يشير إلى إعاقة ما في خطاب المعرض الحزبي. كأنّ الثورة، حكر على المضمون الفني فقط في حين أنّ العمل الفني بنية متكاملة.

والجوهري في هذا الطرح تبني شاكر حسن لمقولة "الثورة"، فالفنّ لديه ثورة حقيقية لكنّ ارتباطها بالإطار الحزبي يجعل من خطاب الفنّان متأرجحاً بين ثورية

1 شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص 19.



الفن كعملية داخلية تشمل المنظومة أو ما اصطلاح على تسميته بالبنية وبين مسألة الالتزام التي لا يأخذها الفنان بشكلها الضيق الحزبي في بعض أطروحاته. لذا فسيكون في تجربته ثورياً، في مستوى الرؤية والممارسة. ويفترض ذلك توفر شروط ثلاثة: الحرية، الالتزام بالموقف والتجاوز الإبداعي.

ويشير الفنان في أكثر من موضع إلى العجز في تجسيد المقولات الثورية على مستوى الشكل الفني فالثورة الإبداعية منحازة إلى الجانب الإنساني، لكنها تستحضر وسائل تقنية حديثة، فيظل المفهوم الثوري مقحماً على الشكل الذي يظهر فيه. ويؤكد شاكر حسن أن المفهوم الثوري "تبلور في ضمير الفكر البعثي ذلك أنه منذ مرحلة السبعينات شهدنا اهتماماً واضحاً في وضوح الفكر العربي الثوري مما تبلور في نظريات حزب البعث العربي الاشتراكي... بمعنى آخر أن هذه المرحلة أخذت تساهم في تحقيق ثورة الفنان الذاتية"<sup>1</sup>.

وهذا القربان بين الثورة والإطار المرجعي البعثي، لا يجعل آل سعيد منضوياً في هذا الاتجاه، وإنما يعكس ذلك الوعي العميق بأن الفكر البعثي ساهم في إلهاب مسألة الثورة في الفن، وأن الفنان استفاد كثيراً من هذه المقولات لكنه تلقاها بشكل نقدي أي دون تسليم حزبي.

لكن إيمان شاكر حسن بدور المؤسسات في رعاية الفن، لم يكن مجرد موقف نظري بل أسهم في تشكيل الآلية الإيديولوجية لديه، كما تجلّى في تجربته الفنية أيضاً، وذلك على صعيد انتمائه لمفهوم الجماعة الفنية (سواء في تجربة جماعة بغداد للفن الحديث أو تجمع البعد الواحد).

لقد ثمن الفنان دور وزارة الثقافة والإعلام في فترات عديدة من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق حيث دعمت ممارسة التنظير الفني من خلال إصدار مطبوعات فصلية تهتم بالفنون التشكيلية، فيذكر في هذا السياق:

"إن هذا الاهتمام بالتنظير الفني من قبل وزارة الثقافة والإعلام في العراق يعتبر تحصيل حاصل للسياسة الثقافية للدولة ولحزب البعث العربي الاشتراكي حزب الدولة الذي أكد في التقرير السياسي الثامن عام 1974 على ضرورة تحقيق التنمية الثقافية في القطر العراقي"<sup>2</sup>.

1 المرجع نفسه - ص 48.

2 شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 2 - ص 128.

قرن شاكر حسن هذه التحولات الإيجابية برؤى حزب البعث الاشتراكي وهو لا يقصر دعم الدولة وأجهزتها في مستوى تشجيع الممارسة النظرية فقط، تلك التي هيأت مناخا ملائما لعشرات النقاد للكتابة والنشر قصد التعريف بالإبداع التشكيلي العراقي، ولكنه يتعرض إلى مؤسسات أخرى كان لها تأثيرها المباشر في بلوغ رؤية تكوينية للشخصية الفنية العراقية ومنها شخصية المؤلف ذاته.

ولم يقتصر دور الدولة في تعزيز حضور الفنون التشكيلية من خلال وزارة الثقافة أو وزارات أخرى كالترية والتعليم أو وزارة التعليم العالي، بل إن مؤسسة المتحف الوطني العراقي كان لها دور كبير في تشكيل الشخصية الفنية أيضا، فمهمة المتحف تجاوزت صيانة الأعمال الفنية إلى إعداد أمسيات لتقديم محاضرات وعقد ندوات ثقافية، فالدولة في رأي شاكر حسن كان لها أثر في تعريف الفنان العراقي، بترائه، وفي دفعه إلى تفعيل حضوره الفني، ولكن هل كان هذا الموقف من الدولة مهادنا إلى درجة انكماش هذه الآلية الفكرية في نظريات آل سعيد واحتكامها إلى مبدأ التبعر أكثر من التبويب المتكرر؟

يفكر شاكر حسن في سياق سياسي، وهو حين يكتب وينظر للتجربة الفنية فهو لا يعزلها عن أبرز عامل من العوامل المؤثرة فيها. وهو بهذا الشكل يفرد بابا كاملا لمسألة تشجيع الدولة للفن في كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، لكنه بقدر ما كان يشخص الوضع الإيجابي لتدخل الدولة بمؤسساتها المختلفة في قطاع الفنون التشكيلية فقد كان يجعل موقفه الإيجابي مرهنا بمشروطة جريئة تحفظ استقلالية الفكر ونزاهة التشخيص التاريخي أيضا، فهو يصرح بضرورة قيام الفنان بدور ريادي خارج نطاق تدجينه كبوق إعلامي أو دعائي للسلطة السياسية. ولا يتحقق ذلك إلا بالتشديد على حرية الفنان، هذا المبدأ الذي سيلقي ظلاله على الجهاز الاصطلاحي لشاكر حسن في تجربته الفنية.

إن شاكر حسن يمرر رأيه في سياق مدحه لموقف وزير الثقافة السيد لطيف نصيف جاسم (سنة 1980) قائلا: "الواقع أن رعاية الدولة للعمل الفني كانت تتمثل إلى حد بعيد في موقف وزير الثقافة والإعلام نفسه، ومدى تفهمه لقيمة العمل الفني وأهمية حرية الفنان، والتزامه الإنساني والسياسي والاجتماعي في الفن.

وبغير هذا الموقف فإن رعاية الدولة تصبح دون المستوى الطبيعي بحيث يكتفى من الفن بالجانب الإعلامي فحسب<sup>1</sup>.

ولم يتوقف تقريظ الدولة في خطابه فهو يعتبر أن تأسيس الأرشييف التشكيلي يمثل خطوة هامة في تشجيع العمل الفني، إذ ضمن هذا الصرح للفنان التشكيلي وللناقد جميع المادة لاستثمارها في الدراسات والأبحاث العلمية وهو ما سينعكس بالإيجاب التوعوي على ثقافة الجمهور.

وفي إشارة الفنان للالتزام السياسي، فإنه لا يعني التزاما حزبيًا وإنما الإيمان بالتوجهات العامة لسياسة محددة هي في النهاية، حمالة لمواقف إنسانية ولها أغراض إيجابية، ومن هذا المنطلق كان ينظر إلى قضايا حارقة، مثل القضية الفلسطينية والحرب العراقية الإيرانية، حين يعتبر وقائع الحرب التي تحدث في الخارج في أشكالها الموضوعية، لها في الداخل النفسي حضور كبير، فالشعور بإشكالية الوجود يصير أكثر توهجًا، وتسهم الحرب في بيان عراء الذات أمام انكساراتها وحرها الداخلية فيتحول الموقف من الحرب إلى فعل وجودي. لذا فمقولة الالتزام السياسي بدلالاتها الضيقة لا تجد صداها في نفس شاكر حسن بل هي إمكان لمحاورة أكبر مع الذات.

هكذا يبقى النظر إلى السلطة وإلى لواحقها الرائجة مثل مقولة الالتزام السياسي أمرا محاطا بكثير من التدقيق، حتى يظل الفنان منصهرا في أفقه التحرري رغم كل إمكانات التورط التي قد يفرضها السياق أحيانا، فلقد قام شاكر حسن بإهداء كتابه "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" للرئيس العراقي الأسبق صدام حسين، بشكل صريح في صدر الكتاب حيث كتب: "إلى محقق الانبعاث العربي المعاصر، وإلى من هيأ للفنان العراقي اهتمامه بفنّه، وأعاد للمثقف العراقي اعتزازه، بكتابة تاريخه"<sup>2</sup> وفي هذا الإهداء أكثر من دلالة، عن تأكيد تثنين الكاتب لجهود الدولة ممثلا في شخص الرئيس، في دعم الحركة التشكيلية العراقية، وهو تثنين بعيد عن تأويلات مشطّة قد تذهب إلى القول بولاء الفنان للسلطة السياسية آنذاك، فقد لزم خطاب آل سعيد الموقف نفسه مع السلطة السياسية في مراحل سبقت حكم صدام حسين، وصنو القول أنه يثمن المبدأ ونفاذه في الواقع، لذلك فهو لا يتوانى مرة أخرى عن إهداء كتاب آخر وهو "الأصول

1 المرجع نفسه - ص 129.

2 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 1 - ص 5.

الحضارية والجمالية للخط العربي للرئيس صدام حسين في قوله: "وفاء مّني بعهد قطعته على نفسي من أجل البحث واعترافا بفضل السيد رئيس الجمهورية صدام حسين والثورة في رعاية الثقافة الفنية.. كنت قد خصصت جانبا من جهودي للتأليف النظري إلى جانب العمل الفني.."<sup>1</sup>

لكنّ هذه الإهداءات قد تخفي أيضا واقعا قاسيا عاشه آل سعيد ولم يدوّنه، أثناء عمله في دائرة الإعلام بوزارة الثقافة العراقية. وقد تقرأ هذه الإهداءات للرئيس صدام حسين على أنّها نوع من مهادنة السلطة أو مراوغتها أيضا وربّما وضعها آل سعيد تحت طلب مرؤوسيه في دائرة الإعلام.

يمثّل الإهداء في الكتاب بمثابة النصّ المصاحب ويسمّيه جينيت بـ "النصّ المحيط" Le pértexte الذي يطلب في الظاهر ودّ المتقبّل. وإذا كان المهدي له رئيس دولة وصاحب رؤية في الفكر ونظام الحكم فإنّ الإهداء لا يخلو من تأويل. وإذا أكّدنا في ثنايا القراءة على حيادية الموقف السياسي لشاكر حسن من جهة ومناداته بالالتزام من جهة ثانية فقد نوّل عملية الإهداء بأنّها نوع من التّقية التي مارسها الفنّان دفعا لكلّ أذى ممكن قد يسلطّ عليه من قبل المناوئين. ولكن إلى أيّ مدى استطاع شاكر حسن أن يكون مستقلاّ وحرّا في كتابته لتاريخ الحركة التشكيلية العراقية، حتّى يقرأ الإهداء على أنّه نوع من طلب الحماية وتوسيع أفق الحرية لكتابة تاريخ فني شهد فيه العراق عشرات من الفنّانين الذين برعوا في الفنّ ولكنهم كانوا معارضين لحزب البعث فوجدوا أنفسهم ملاحقين ومطاردين في الحياة وفي الكتابة أيضا؟ وهل يعدّ هذا الإهداء انتصارا لسنة كتابيّة عربيّة كانت تعمد في تصدير كتبها إلى إظهار الولاء للحكّام، عملا بالتّقية؟

إنّ قراءة متأنّية للفعل التاريخي الذي قام به شاكر حسن قد تكشف عن مشقة الكتابة التاريخية في ظلّ سياقات سياسيّة استثنائيّة، حيث تكون الثقافة بجميع ملحقاتها جزءا من دعائم السلطة. عندها لا يمكن للكتابة التاريخية أن تكون حرة وموضوعيّة مهما ادّعت ذلك، ولعلّ إعادة التاريخ للحركة التشكيلية العراقية بعد سقوط نظام البعث سيغيّر حتما من طبيعة المقاربة وسيضيف حقائق مغيّبة ومسكوت عنها تخصّ فنّانين مستقلّين ناصبوا العداء لحزب البعث.

1 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي - ص 5.



لهذا فإنّ شاكر حسن خير السّياق السّياسي الذي عاشه، وهو في كتابته التّاريخيّة أو النّقديّة، تحلّى بالرّصانة دون إسفاف وسقوط في الولاء المباشر وذلك ما يفسّر نقده لظاهرة معرض الحزب ومحاولته الانتصار لعقيدة الفنّ.

## القسم الثاني

### في الممارسة الاصطلاحية وآلياتها



## المصطلحات المولدة: الجهاز الاصطلاحي

### بين البنية وفهم التراث

#### 1- البنية التأويل

##### 1-1- البنية كتشخيص منهجي:

لقد استفاد شاكر حسن من التّصوّر البنيوي عموماً حيث تردّد في كتابته لتاريخ الفن وفي نقده مصطلح "البنية" حتّى أصبح من الثّوابت التي يستعملها. ولا يتسنّى لقارئ مدوّنته أن يدرك طبيعة مقاربتة للفكر وللتّجربة الفنّية دون هذا المصطلح.

يذكر في سياق بيان منهجه في كتابة تاريخ الفن العراقي: "ولست هنا سوى موضح لمنهجيتي في كتابة تاريخ الفن التشكيلي العراقي. فهي منهجية ذات علاقة بالمنهج العامّ للبنوية"<sup>1</sup> إنّه يتبنّى طرح ليفي شتراوس في أنّ البنيوية ليست فلسفة وإنّما هي منهج علمي يبحث في الظواهر بدليل أنّها لم تشكّل مذهباً أو مدرسة فلسفية ويقرن الفنّان في كتاباته بين الرّباعي الرئيسي للبنوية أي ليفي شتراوس، التوسير، فوكو ولا كان الذين جمعهم اهتمامهم بـ "البنية" ولم يجمعهم تمذهب.

ولا يتقيّد الفنّان برؤية مخصوصة للتيار البنيوي فهو يستفيد من جميع الأطروحات موظفاً إياها في تصوّراته النظرية، فرغم أنّ ليفي شتراوس لا يتفق مع الظاهراتية ومع الوجوديين، فإنّ شاكر حسن يستعين بجميع خطاباتهم وهو ما قد يسبّب نوعاً من الانتقائية الفكرية، وقد يشرّع مترع التّجميع والتّلصيق الفنّي لمثل هذا الإجراء الذي نرصد تفاصيله في أغلب الكتابات.

تعتمد بنيوية شتراوس على القيام بحفريات في أعماق التّربة الحضاريّة انطلاقاً من السّبحث الدائم عن الواقع الذي يختلف عن السّطح الظّاهري ويتلبّس بالنّظام

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج 1 - ص 21.



الخفي، لهذا يأتي التحليل البنيوي معبرا عن الطبيعة اللاشعورية للظواهر فيعتمد ليفي شتراوس على تحديد خصائص البنية وهي: "أولا طابع المنظومة. فهي تتألف من عناصر يستتبع تغيير أحدها تغيير العناصر الأخرى كلها. ثانيا، كل نموذج ينتمي إلى مجموعة من التحويلات التي يطابق كل منها نمودجا من أصل واحد، بحيث أن مجموع التحويلات يشكل مجموعة من النماذج، ثالثا، الخصائص المبيّنة أعلاه تسمح بتوقع طريقة ردّ فعل النموذج عند تغيير أحد عناصره، وأخيرا، يجب بناء النموذج بحيث يستطيع عمله تسويغ جميع الوقائع الملحظة."<sup>1</sup>

لقد أدى استلهم مصطلح البنية إلى نظر مختلف لعملية تأريخ الفن العراقي حيث يحتكم شاكر حسن إلى ما يسميه بـ "صيرورة الحدث التاريخي" فلا ينظر إليه باعتباره ماضيا أو واقعا ظاهرا بل نظاما متواريا وخاضعا لمقولة "التقدم" وفي ذلك استبطان لآراء ليفي شتراوس. إذ يذكر فؤاد زكرياء: "حسبنا أن نقف وقفة قصيرة عند مفهوم "التقدم" على نحو ما حلّله ليفي شتراوس في نهاية حديثه الموسوم باسم "السّلالة والتاريخ" حتى نفهم ما الذي يعنيه بقوله إنّ التقدم ثمرة لتلاقي ثقافتين. وهنا نجدّه يقرّر أنّ "التاريخ التّراكمي" إنّما يظهر إلى عالم الوجود ابتداء من مجتمعات تفصل بينها فوارق مختلفة"<sup>2</sup>

لهذا بدا تصوّر التاريخ لدى شاكر حسن قائما على ما يسميه بـ: رصد ملامح الخلف في السّلف واعتبار الواقع نقطة التقاء بين صورة قديمة متبوعة بصورة جديدة، وهو ما يؤكّد عليه في ربطه بين الأسطوري والصوفي مثلا، أي بين ما لا يجتمع في الظاهر، بين شخصيّة "أنكيڊو" الأسطوريّة والنّفري. وبالتالي تكون نظرة شاكر حسن البنيويّة قائمة على الكشف عن بني الأنشطة الثقافيّة والفكريّة في كليّتها والبحث عن البعد العميق الذي يجمع الحضارات البشريّة.

وإذا كان تفحص شاكر حسن لتاريخ الفنّ العراقي من زاوية تفاعل حضاري بين الفنان العراقي ومحيطه العالمي الذي أثر فيه الوجود الأجنبي في البداية ثم قوي بفعل رحلات الفنانين إلى دول أوروبية للتعلّم فإنّ التعامل مع التاريخ لم يبق مرتبطا بتصور ليفي شتراوس العام لأنّ شاكر حسن مزج في عديد المرّات بين منهجين

1 كلود ليفي شتراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية - ترجمة: د. مصطفى صالح - منشورات

وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1977 ص 328.

2 فؤاد زكرياء: مشكلة البنية - مكتبة مصر - ط 1990 - ص 103.

إثنين وهما التاريخي والتفسير البنيوي وهو عمل يتضارب مع بنيوية ليفي شتراوس التي ترى في هذا المزج خطأ فادحا رغم الأهمية التي يكتسيها استخدام كل منهج على حدة.

كما أن مصطلح البنية أخذ مع شاكر حسن توظيفا جديدا حين بحث في ما أسماه بـ البنية اللاشعورية للخط العربي في بحثه عن أسس هذا الخط عبر التاريخ الحضاري القديم، لأن الخط يستبطن شعورا ميثولوجيا لمجتمعات الكتابة المقطعية السومرية واللغة الزخرفية لعصر ما قبل السلالات.

## 1-2- الذاتي والموضوعي ورهان التأويل بين الإيديولوجيا واليوتوبيا:

لا يرصد الفنان شاكر حسن مسألة الذاتي والموضوعي من زاوية تجربته الحياتية وإنما يؤطرها في التجربة الفنية فيقارب بين فن الكتابة وفن الرسم في قوله: "إن الحديث عن الذاتي والموضوعي في اللغة الفنية يرتبط بمقارنتنا لفن الرسم بالكتابة. فمن المعروف أن اللغة التدوينية بالحروف الأبجدية، تفصح عن مسألتين، الأولى هي أن الاستخدام الأبجدي للوحدات المسموعة أو المقروءة، يظل أمرا موضوعيا في الجمع ما بين الرموز من أجل تكوين الكلام. لكن عملية الكلام أو تكوين الكلمات من هذه الرموز وبالتالي الجمل لا علاقة لها منطقية بذلك الاستخدام. أي أننا لا نستخرج المعنى في الكلام من العلاقة بين الوحدات الأبجدية نفسها بل إن المعنى ينبثق في أذهاننا بمجرد أن تتكون الجمل. العملية الأبجدية الأولى هي عملية موضوعية بلا شك، أما العملية الكلامية الثانية فهي عملية ذاتية. وكذلك الحال في فن الرسم فما نستطيع أن ندعوه بالكلام ليس هو تلك الاستخدامات الهامشية التي لا تساهم مباشرة في تكوين الرؤية الفنية للفنان بمقدار ما تساهم في إشباع رغبات أخرى لا علاقة لها بمسألة الإبداع الفني"<sup>1</sup>

ويتواتر استحضار ثنائية الذاتي والموضوعي في الكتابات النظرية، لكنّها قرينة الممارسة، فلقد كان شاكر حسن يعبر عن أفكاره في الرسم من خلال الشخصيات التي يرسمها مثل "العبّاس"، "عائلة فلاحية" فهو يعبر عن أسلوبه في معالجة هذه المواضيع أي أن ذاتيته هي التي تهيمن في النظر إلى هذه الشخصيات ثمّ استبدل هذه الطريقة بوجه آخر من المقاربة أصبحت الذات من خلاله غائبة، إذ وقعت إزاحتها

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص ص 145-146.

وإحلال المشاهد مكانها، ومعنى أدق، تحولت الذات إلى واسطة للتعبير عن ذات المشاهد وهي مرحلة متقدمة في التعامل مع العمل الفني إلى أن يتقلص حضور الذات بعدها بواسطة الانفتاح على الصدفة وتعيين حضورها وإعطاء الأهمية الكافية لـ "الشيء" وأثره في الفن. وتمثل هذه المرحلة التي انخرط فيها الفنان تدرّجه نحو "منهج موضوعي" و"تعبيرية شائعة" لخصها في قوله: "ما تعبّر عنه الأشياء المرسومة هي عن نفسها أثناء رسمي إيّاها"<sup>1</sup>

إنّ التّنبه إلى الخطاب البصري كنصّ قائم الذات عكس توزّع الفنان بين خطابين في حوار مستمر فالذات الكاتبة منشطرة إلى ما هو ذاتي وصريح في الحضور وبين ما هو موضوعي يحدّده شاكر حسن، حين يرى أنّ "الحوار الحقيقي هو الذي يتم بين ما بين الذات والنص، وأنا كنت أستخدم الآخر بمعنى الكائن الذي يقبع ما وراء النص، أي الفنان. فالحوار الحقيقي يتم ما بين الذات والنص، أي ما بين الذاتية والموضوعية. حينما أجابه النص فأنا موضوعي، ولكن حينما أكون في موقف ذاتي فأنا ذاتي شيئاً فشيئاً."<sup>2</sup>

ولكن، أليس من المفيد تبيان الفرق بين الخطاب وبين المرئيات "les visibilités" التي تمثل ممارسات غير خطابية، لا يمكن فصل أهمية انفتاحها على ما هو خطابي "Discursif"؟ خاصّة إذا ما أشار شاكر حسن إلى اطلاعه على طروحات ميشيل فوكو ومن أخصّها كتابه "حفريات المعرفة" الذي يحيد فيه فوكو عن التّصور السّوسيري للغة بقيامها على الدال والمدلول، باهتمامه بـ المفوضات "Les énoncés"؟ إنّ غاية شاكر حسن من استدعاء فوكو إلى دائرة فكره اعترافه بأنّ الفنّان وهو ينجز عمله الفني أي في طور تأسيس خطابه، ينبغي عليه استقصاء العمق الواقعي لأنّه يشبه الآثار الذي يحفر داخل الأرض ليكشف عن المكنون فيها. فلا يمكن للخطاب الفني الحديث أن يكتفي بالمظهر الخارجي للأشكال بل عليه أن يتعمّق في دواخل هذه الأشكال ليسبرها ويتكشّف على ما تخفيه من قيم مهمة.

يربط شاكر حسن الخطاب بالفنّان فهو منشئ العمل الذي يكون بمثابة النصّ في حين يكون التّأويل من سمات المشاهد الذي يبيّن قراءته الخاصّة ويتوازي الخطاب والتّأويل بثنائية أخرى وهي الإيديولوجيا واليوتوبيا.

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 254.

2 المرجع نفسه - ص 255.

ولا يقصد بالتأويل قواعد التفسير لفهم النصوص بل هو فلسفة تتجاوز المنظور المنهجي لتتوجّه مباشرة إلى شروط إمكانه. فتناول الطابع اللغوي للتجربة البشرية ويمكن أن نستدلّ على هذا الفرق الكامن بين التأويل في المعنى الأوّل والتأويل في المعنى الثاني بالفرق بين "التأويل" و"الهرمنوطيقا" على أنّ شاكر حسن، سيعتمد لفظة التأويل كاقترح منظوري في تصوّرات بول ريكور دون أن يتبيّن بجلاء اللبس الذي يحدثه المصطلح لدى القارئ. فالتأويل لدى ريكور يدخل في تسمية أدقّ وهي Herméneutique بدلا من لفظة Interpretation الفرنسية التي تعني البحث عن المعنى العميق في المعنى الظاهري أو المجازي في حين أنّ الهرمنوطيقا لها دلالة فلسفية لأنّها تنظر في تأويل تعبيرات الكائن من أجل الوجود. وبذلك، تكون لها غاية أنطولوجيّة، لكنّها تتوسّل بالإبستمولوجيا لكي تبلغ طور النظريّة. ويبيّن شاكر حسن أنّ التأويل هو التفسير في حين أنّ هذا الأخير يفيد في الفرنسية عبارة Exégèse أي تفسير النصوص الدينيّة. ولو تمسّك شاكر حسن بمعنى التأويل لمجرّد مقارنة النصوص أو الأعمال الفنيّة لأمكن أن نعتبر فهمه صائبا إلاّ أنّه قصد ربط التأويل بالمعنى النظري العام الذي يرتبط بالقضيّة الأنطولوجيّة للكائن والذي يتفق معها المصطلح العربي: التأويليّة أو الهرمنوطيقا.

وقد نجد لشاكر حسن عذرا حين نربط بين تعريف لفظة التأويل لدى اللغويين العرب وبين ما استخدمه. إذ يعرف ابن منظور التأويل بقوله: "أول الكلام وتأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسّره [...] والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ [...] والتأويل والمعنى والتفسير واحد."<sup>1</sup>

نلاحظ انطلاقا من هذا التعريف توافق تصوّر شاكر حسن مع التعريف اللغوي العربي، غير أنّ التصدي لـ التأويل يتطلّب مقارنة اصطلاحية كما بيّنا ولم يكن شاكر حسن حالة استثنائية لهذا الخلط بين التأويل والتفسير في الخطاب العربي بل إنّ العديد من الكتاب استعملوا التأويل بمعنى التفسير<sup>2</sup>

1 ابن منظور: لسان العرب - ج 11 - ص 33.

2 أنظر دراسة عبد القادر بشتة: المعاني الفلسفية للفظ العربي تأويل نشر بالمجلة التونسية للدراسات الفلسفية - 1985 - ص 73. كما خلط نصر حامد أبو زيد بين التأويل والتفسير والهرمينوطيقا وهو أول كاتب عربي دشّن لحظة استقبال المفهوم الغربي Herméneutique في دراسته المعنونة بـ الهرمنوطيقا ومعضلة تفسير النصّ وقد نشرت في مجلة فصول - العدد الثالث من المجلد الأول أفريل 1981 ص 13-43.



ويدلّ ذلك على الخلط بين التأويل وما يتضمّنه من نظرية التأويل.

ولا يتعد هذا المبحث التأويلي الذي ينخرط فيه شاكر حسن عن المهاد الفينومونولوجي أيضاً، باعتبار أن بول ريكور نفسه ينتمي إلى الدائرة العامة لخط الفلسفات التأملية، حيث يذكر أن التفكير في الكوجيتو الديكارتي "الأنا أفكر" يجعلنا نقوم بالعودة الغير المباشرة إلى الأنا وذلك بتوسط الرموز والعلامات ويتقاطع هذا العود مع الفينومونولوجيا لاتّفاق في الهدف وهو الكشف عن معنى الوجود<sup>1</sup>.

ولهذا فإنّ التأويل لدى ريكور منغرس في التربة الفينومونولوجية رغم الافتراقات مع المنظور الهيدغري. فالتأويل هو طريقة في المعرفة ولكنّه قرين بالكائن الذي يمارس عملية الفهم باعتباره شرطاً من شروط وجوده.

يقيم شاكر حسن أهمية كبرى للغة وهو لذلك يسحب ما أنتجته التأويلية - كما فهمها - على اللغة الفنية، ماحياً بذلك أية فوارق بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري. فكلّ ما يسعى إليه هو تحقيق الفهم والتواصل بين الأنا والآخر. ولكن إلى أيّ مدى يمكن سحب ظاهرة الفهم في الخطاب اللغوي على خطاب اللوحة؟

إنّ هاجس شاكر حسن شموليّ بحيث يبحث عن مقومات الحضور الإنساني للفنان من خلال حثّه على فهم ذاته. وهو يجاري التأويلية في سعيها إلى تحقيق مقصدين من الفهم أولهما يختصّ بفهم الآخر وثانيهما يعتمد ذلك الفهم سبيلاً لفهم الذات.

لهذا يباشر شاكر حسن قضية الكائن باستعماله للفظ "الذات" طورا ولفظة "الأنا" طورا آخر وهو بذلك يستشرف التمييز الذي قام به ريكور بينهما بفصل مفهوم "الذات" عن مفهوم "الأنا" ويقيم من خلال هذا التمييز تعريفا للهوية يتجاوز الذاتية المتصلة بـ "Le soi" ومعنى التماهي "Mêmeté" (امتلاك الذات لخصائص ثابتة) ومعنى "الآخرية" L'altérité (المؤثرات التي يمارسها الآخر على الذات فتصبح مقوماً داخلاً لوجود الذات). ولا يكون انبناء هذا المفهوم الجديد للهوية إلاّ من خلال ما اصطلح عليه بـ "الهوية السردية" التي تمثّل مجموع البنيات الرمزية ومختلف أشكال السرد والحكاية التي تتوسّل بها الذات لمعرفة نفسها وما هذه الممارسة غير انخراط في فعل تأويلي إذ أن "معرفة الذات تأويل".

1 أنظر: Paul Ricoeur: *Du texte à l'action* - Edition du seuil 1986, p. 55-99.

ولئن تشييع شاكر حسن لطح ريكور فلقوفه على مدى الفائدة التي جلبتها التأويلية للنيوية، فإذا كانت البنيوية قد استبعدت الذات من دائرة اهتمامها، فاعتبرت منهاجا معاديا للفينومونولوجيا لا يرصد الذات المنشئة للخطاب وإنما يكفي بدراسة بنية الخطاب وانتظام علائقه الداخلية وتراكيبه، فإن مزية التأويلية كمننت في إعادة اعتبار الذات كأساس للتأويل لأن هذه الذات تنشئ خطابها في إطار العالم وتندمج بالتالي بذاتية القارئ/المشاهد، فالذات تتخلص من وهم امتلاكها للخطاب: النص - الصورة، من خلال إحلال المسافة على أن مفهوم المسافة لا ينفي تحقق الذات عبر فعل القراءة.

وقد دفع هذا التصور بشاكر حسن إلى تبني ما يسميه بـ "التعبيرية الشئية" استتباعا لما طرحه ريكور Les choses du textes حيث لا يبحث في مقاصد النص ونوايا منشئه وإنما يقع التوجه مباشرة إلى الأشياء التي يقولها النص وإلى العوالم المباشرة التي يوردها. على أن هذا المنظور المنفتح على أفق موضوعي لا يستطيع الفكك من العودة الدائمة إلى مسألة الذات أي إلى ماهو متناهي بالتعبير الفلسفي، فالمسافة المتحققة بين الذات والأشياء لا تقع خارج الذات وإنما تكون الذات مصهرها وبهذا لا وجود للموضوعة Objectivation خارج الذات.

ويعد الرجوع إلى الأشياء نوعا من العودة، التي يسمح بها التأويل، إلى العالم بعد افتراق الذات عنه. يورد صفاء صنكور جبارة في هذا السياق تعليقا على أهمية المبحث الهرمينوطيقي وهو ما يستجيب للغرض الأساسي لشاكر حسن: "إن التأويل هنا، وسيلة لتجاوز اغتراب الإنسان المعاصر وإعادة توطينه في عالمه، بعيدا عن التجريدات العملية التي تملأ حياته، وتشته بين الآفاق الزمنية المختلفة، وإيصاله إلى فهم تلك الاشتراطات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تضاعف اغترابه."<sup>1</sup>

وبواسطة إحلال الإنسان ومنه الفنان في العالم من جديد يتحقق مراد شاكر حسن الذي يرى في القول بوحدة الكائن مع الوجود هدفا أقصى للممارسة الفنية. وإذا كانت ثنائية الخطاب والتأويل جزءا من منظومته العامة للخلفية الفكرية فإنه

1 صفاء صنكور جبارة: التأويل الأدبي وقراءة النص التراثي - مجلة "الأديب المعاصر" - العراق - السنة 1998- العدد 49 - ص 15.

يركّز أيضا على الثنائية الثانية وهي الإيديولوجيا واليوتوبيا مسترسلا في اعتماد الطرح الريكوري منبعا، فتمثّل الإيديولوجيا المنظور المسبق للفنان أو الرؤيا وأما اليوتوبيا فهي ما ينشد الفنان تحقيقه في المستقبل.

لاشكّ أنّ تحديد مفهوم الإيديولوجيا ليس بالأمر الهين، لهذا سيتمسك الفنان بتعريف ريكور حتّى يوائم تصوّراته بشأن العمل الفني فمفهوم الإيديولوجيا كما يحدّده عبد الله العروي مثلا "ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفا شافيا، وليس مفهوما متولّدا عن بديهيات فيحدّد حدّا مجردا، وإنّما هو مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطوّرات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة. إنّهُ يمثّل "تراكم معان" مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان"<sup>1</sup>.

لكنّ شاكر حسن يؤكّد كثيرا على الإيديولوجي في بناء شخصيّة الفنان دون أن يعزل عنه اليوتوبيا. ويعتبر أنّ الإيديولوجيا تقوم على ثلاثة محاور أساسية: التّشويه، التّبرير، الإدماج. فالفنان يحتاج إلى هدم التّصوّرات الفنيّة السابقة ثمّ يبرّر تصوّراته الجديدة ومنها يندمج في المشهد، بينما اليوتوبيا فتتّصل بحلم الفنان ولهذا فإنّ كلّاً من الإيديولوجيا واليوتوبيا ينشآن في الخيال الاجتماعي الذي يقوم في بنيته على الصّراع بين الوظيفة الإدماجية ووظيفة الهدم ولئن بيّن شاكر حسن المراحل الثلاث للإيديولوجيا مستندا على أفكار ريكور فإنّه لم ينجح في بلورة المراحل الثلاث لليوتوبيا فقد أقرّ بأنّها تعتمد على مغايرة الوجود والتّفكير في تطوير الموقف ثمّ تستقرّ في الكلّ أو اللّاشيء في حين أنّ الثّالوث الذي تقوم عليه اليوتوبيا ينهض على الوظائف الاستيهامية، التّخيلية والتّثويرية وهي الوظائف الأكثر وفاء من نصّ ريكور. بقي أن نشدّد على أنّ اهتمام الفنان تركّز على فكرة المخيال الاجتماعي باعتباره محرّكا للممارسة الإنسانية والفنيّة فلا يمكن أن ننظر إلى الجماعة التاريخيّة إلّا في بنيتها الصّراعية وذلك يسهم في تحديد وحدة هويّتها. هناك تمازج بين التّخيل والتّمثّل فالحياة الواقعية تنتج من ذاتها صورة ما من خلال الوسيط الرّمزي أي أنّ المجموعة البشريّة حسب ريكور: "تحتاج إلى تكوين صورة ما عن نفسها. وفي تكوينها لهذه الصّورة ذاتها، تكون في علاقة غير مباشرة بوجودها وذلك بتوسّط

---

1 عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا (الألوجة) - المركز الثقافي - الدار البيضاء، المغرب - 1980 - ص 5.

التمثّلات التي تكوّنها في هويّتها ووظيفتها وتكوين هذه التمثّلات هي وظيفة مخيالنا الاجتماعي<sup>1</sup>

لكنّ هذه الرّؤية لا يستدعيها شاكر حسن في جميع كتاباته فهو يخالفها خاصّة في كتابه الأخير "البحث في جوهرة التفاني" ليدعو الإنسان/الفنان إلى مباشرة الوجود دون واسطة أو ما عناه في تحديده للأثر بـ "تحويل الشّكل إلى أثر، كمادّة للعمل الفنّي، كمنظور للعمل الفنّي، هو هذا الشيء الجديد. أثر الشّكل واستخدام اللاّشّكل بمعناه الجديد هو الأثر"<sup>2</sup>

يساهم الأثر في تحديد طور جديد للإشكالية التي يعيشها الفنان وبالتالي يسائل الوسيط الرّمزي فهو مشدود إلى وضعين إثنيين: الممكن والمستحيل، وإذا كان الممكن ما لم يتحقق - علما بأنّ المتحقّق هو واجب الوجود - فإنّ تحقيقه على سبيل الإمكان يضعه في موضع يسبق الوجوب وهو مناخ إشكاليّ يومئ به آل سعيد إلى ضرورة أن يفنى الفنّان في الاحتمال ومنه يتحد بالوجود. وسيتبلور هذا الحسّ الإشكالي أكثر، كلّما ربط آل سعيد بين التجربة الفنّية وتجربة المتصوّف.

ويشير هذا الجانب إلى الإيحاء الذي يقوم به شاكر حسن باغترافه من معين الفكر العربي الإسلامي الوسيط، إلّا أنّنا نقرّ بأنّه سكت في أغلب المواضع عن إيراد مصادره في هذا الشّأن باستثناء الإشارة الخاطفة التي أوردها في الهامش عدد 6 من القسم الثالث للفصل الثاني من كتابه "البحث في جوهرة التفاني" عن صلته بمؤلّفات ابن سينا وجابر بن حيّان وإخوان الصّفاء. فلقد لاحظنا التّركيز المفرط على المرجعيّات الفكرية الغربيّة في بلورة التّصورات العامّة ولئن صيغت هذه المرجعيّات في سياق انتقائي ونقدي أحيانا فإنّها مثّلت الجهاز الفلسفي الذي يستند عليه شاكر حسن في مستوى المنهج خاصّة لأنّ المحتويات المعرفية ستتنازعها المرجعيّة الصوفيّة.

إنّ لدلالات هذه الشّحنات التي اعتمدها شاكر حسن قاعا فلسفيّا حاضرا في أغلب تصوّراته وقد سمحت مصطلحات البنية والتأويل والإيديولوجيا واليوتوبيا من

1 أورده حسن بن حسن في: النظرية التأويلية عند بول ريكور - منشورات الاختلاف - الجزائر - 2003 ص 54.

2 شاكر حسن آل سعيد: من المصطلحات المعرفيّة والثّقافيّة التشكيليّة ضمن حوار الفنّ التشكيلي - ص 255.



شحذ تفكيره الاصطلاحي. ولم ينكر شاكر حسن استفادته من الفلسفة في بناء تصوراتهِ الفنيّة بل هو يعلن ذلك صراحة في أكثر من موضع، وإنّ له علاقة مخصّصة بكتابات بعض الفلاسفة الفرنسيين والألمان الذين لا يفتأ يذكرهم ومن أهمّهم كلود ليفي شتراوس، فوكو، هيدغير وبول ريكور، التوسير ويمكن لنا أن نضع هذا الجدول البياني للوقوف على المصادر الفلسفية والفكرية المعتمدة والواردة في كتابه الأخير "البحث في جوهره التّفاني":

الصفحة	المسألة	المصدر
18	علاقة اللّغة بالآخر	- مطاع صفدي: "نقد العقل الغربي" الفصل الثالث - ص 82-83
18	ملف السّحر	كوليت بوليث: اعترافات شيطانية - مجلة العرب والفكر العالمي 1991 العددان 13 و 14 - ص 152-172
25	فكرة التّنافذ	جيل دولوز: المعرفة والسلطة - ترجمة سالم يفوت
26	الذّات والآخر	ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء - ص 350
61	مقارنة الأسطورة باللّغة والكلام	كلود ليفي شتراوس: "الأسطورة والمعنى" - ترجمة شاكر عبد الحميد - 1986 - ص 75
68	تعريف مصطلح Bricolage	أديث كرزويل: "عصر البنيويّة" - ترجمة جابر عصفور - 1985 - ص 266
87	القوى السّحرية	كولن ولسن: "الإنسان وقواه الخفيّة" - بيروت 1978 - ترجمة سامي خشبة
112	الأجرام العلوية والأجرام السفلية	الأفلاطونية المحدثة عند العرب: تحقيق عبد الرّحمان بدوي 1977 - ص 207
113	الاقتصاد الاستهلاكي والاقتصاد الإنتاجي	أرنولد هاوزر: "الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ" ترجمة فؤاد زكرياء - ص 27
114	الأسطورة والإثنولوجيا	كلود ليفي شتراوس: "بنية الأساطير" الفصل الثاني من كتاب "الأنثربولوجيا البنيويّة" نقل مصطفى كمال - مجلة بيت الحكمة - عدد 4 - 1987 - ص 64

يدفعنا التّمعن في هذا الجدول إلى تأكيد اعتماد شاكر حسن على المصادر الفلسفيّة الغربيّة في غير لغتها الأصليّة أي أنّه يأخذها مترجمة إلى اللّغة العربيّة وقد أدّى هذا التّعامل إلى الوقوع - في مواطن عديدة - في سوء الفهم أو التّسرّع في استخدام بعض الشّواهد بدافع حجاجي دون هضم كاف للنسق الفلسفي الذي أخذ منه الشّاهد وذلك لأنّ شاكر حسن لا يتواصل مع الفلسفة الغربيّة انطلاقاً من اعتمادها كأنساق ومذاهب لها مفاهيمها. وما استخراج المفهوم من مضائه الأصليّة إلّا مخاطرة معرفيّة، ولكنّ فعل الأخذ الذي اعتمده الفنّان كان من باب أنّ الفلسفة الغربيّة تمنحه أفكاراً وأدوات عمل تساعد على بناء تصوّراته الشخصيّة وقد يؤدّي هذا التّمشّي إلى تشوّش الجهاز المفهومي. على أنّ هذه الطّريقة في التّعامل مع المرجعيّة الغربيّة لاتنفي إيمانه بأنّ المنتج الغربي يتعلّق بالإنسان وهو لايفصله عن المهاد الحضاري الضّارب في القدم ابتداء من حضارات العراق القديم.

## 2 - في المسألة التّراثيّة ومكوّناتها

### 2-1- مصطلح الهوية وتخطّط الأصول في خطاب شاكر حسن:

يمثّل الموقف من الهوية الإطار النظري العام الذي تتولّد فيه مصطلحات آل سعيد، وتتواشج فيه وتتقاطع فيه أيضاً. وقد توزّع هذا الموقف على ثنائيّة رئيسيّة بين زمنيّتين: ماضٍ منته من الزّمن لكنّه حاضر في الذات العربيّة وحاضر محدث: دخل بشكل فجئي إلى الحياة العربيّة فاستحال الجزء الأكبر من تركيبها. هذه الثنائيّة القطبيّة قد تجعل مقولتين رئيسيّتين وهما التّراث والحداثة في مركز اهتمام أي فنّان عربي، لكنّ شاكر حسن يتصدّى لهاتين المقولتين بشكل مختلف ويترّلهما في إطار حيوي، بعيداً عن السّجال الفكري المحض، إنّّه يفكر في الهوية من داخل الممارسة الفنيّة فيجعلها فيصلاً في ذلك، وهي المتلبسة بحركة التاريخ وحركة المجتمع.

ويمكن تحديد مفهوم الهوية انطلاقاً من الدّلالة اللّغويّة والفلسفيّة والتّاريخيّة ويقابل مصطلح "الهويّة" العربي كلمة Identité في الفرنسيّة، وهي من أصل لاتيني يعني: الشّيء نفسه. وفي اللّغة العربيّة تعتبر لفظة "الهويّة" مصدراً صناعياً، مركّباً من "هو" ضمير المفرد الغائب المعرّف بأداة التعريف "الـ" ومن اللاحقة المتمثّلة في الـ "ي" المشدّدة وعلامة التّأنيث أي "ة". وفي الفرنسيّة والانكليزيّة واللاتينيّة يعني

لفظ «Idem.» أو «Id.»، ضمير الإشارة للغائب بمعنى هو ذاته. وإذا كان هذا هو المعنى اللغوي فإنّ فهم الهوية المجتمعية ومنها الفنية لا يمكن أن يتحدّد خارج المجتمع والتاريخ، على أنّ الهوية تصنّف إلى أنواع منها الهوية الفردية ومنها الهوية التنظيمية الاجتماعية ومنها هوية أمة من الأمم حيث يكون العامل الثقافي والتاريخي أساسياً في تحديدها.

ولئن كان موقف شاكر حسن من مسألة الهوية مبثوثاً في بعض جوانب كتاباته فإنّ هذا الموقف لا يخلو من مساءلة وتفكيك للأطروحات المختلفة، وهو لم ينجز رأياً صريحاً في مقال محدّد بل كان موقفه منشوراً في أغلب أطروحاته. فأينما ولّى قلمه وجد السؤال الحضاري أمامه، وما صنو هذا السؤال غير الهوية التي تأخذ بعدها الواسع في مدار قومي شامل ثمّ تتزلّ في إطارها القريب من الفنان لتطرح مسألة الهوية الفنية.

بدأ الفنان مقرباً من أطروحات جماعة بغداد للفنّ الحديث، في معالجة "الهوية" كموقف فني، لكنّ هذا الانتصار لطرح الجماعة سيفضي بالتالي إلى تحسّس أعمق للجوهري في هذا الموقف مع مراعاة الظروف التاريخية والمرحلة التي نشأ فيها الخطاب. ويذكر شاكر حسن في سياق ذلك: "أرادت جماعة بغداد أن لا تكتفي بطرح الأساليب الأوروبية في العمل الفني وإنّما أن تمنح تلك الأساليب هوية محلية وتلك هي رؤيتها. قلنا: نحن نرسم بأساليب عالمية هذا صحيح. ولكن لماذا لا نستلهم التراث؟ لماذا لا نستلهم الأسلوب العراقي القديم والإسلامي ورسوم الواسطي وغير ذلك في هذا السياق؟ هذا هو الجذر الجديد الذي ظهر لدى جواد سليم حينئذ، وكان من أساتذة معهد الفنون الجميلة [في تلك الفترة كنت طالباً في المعهد] كنت أستمع إلى جواد وأؤيّد فيه فيما ذهب إليه، وهكذا ظهرت جماعة بغداد. اتخذنا الواسطي في حينه المنطق الجديد لنا. كنّا نقول كما هو مدوّن في بيان الجماعة الأوّل: نحن نريد أن نستأنف سلسلة الإبداع الفني التي قطعت باستيلاء المغول على بغداد منذ عام 1258 م، نحاول أن نستأنفها من جديد ونحقّق هذه النهضة المعاصرة في الفنّ من خلال هذه الجماعة مسترشدين ببيحي الواسطي. وكان هدفنا دائماً هو أن نحقّق هذا التوافق في الأسلوب العالمي وبين الهوية المحلية"<sup>1</sup>.

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفنّ التشكيلي - ص 59.

ويبين هذا الشاهد تجذّر فكرة "المحلّي" و"العالمي" لدى شاكر حسن منذ أن كان طالبا ويتّجه هذان الاصطلاحان إلى معنى الهوية. فالرؤية الفنيّة وبالتالي الخلفيّة الإيديولوجيّة قائمة بشكل رئيسي على النّظر في هذين الطّرفين الأساسيين، اللذين يكوّنان حدّ الهوية. فما يسمّى بـ "الهويّة الخصوصيّة الوطنيّة" "أو" الطابع المحلّي" وردت مقترنة بلفظة "الانفتاح" ويقصد به الأخذ عن الغرب، وبالتحديد الغرب الأوروبي الذي شكل المدار الجغرافي لسفريات الفنانين العراقيين الأوائل الذين أرسلوا في بعثات رسميّة، وكان شاكر حسن بدوره واحدا من هؤلاء، حيث استقر بفرنسا، فزاده هذا الاستقرار إيمانا بمقولة "الانفتاح" ونشدّد على مجال الغرب الأوروبي والأمريكي.

ويأخذ مفهوم الهوية أهميّة القصوى في التّعرّف إلى الأصول التّراثيّة وهي المتعلّقة بالأصول العربيّة الإسلاميّة، وتعني كلمة "الأصول" العودة إلى الجذور وتعتبر لفظه الجذر هامة في خطاب شاكر حسن حيث يكون الجذر موعلا في القدامة وأساسا للتّصورات المحدثّة ويفيد ذلك أمرين اثنين وهما:

- اعتبار الفكر الإسلامي متجذرا في أصول عربية قديمة.
  - عدم الانسياق وراء النظرة الاستشراقية والغربيّة.
- وتعني المسألة الأولى أنّ بعض الثوابت المركزيّة ظلّت موجودة في الذهنيّة العربيّة، فالإنسان العربي قديما (قبل الإسلام) كان يحيا بين منطقتين: منطق التنقل (الصحراء) والاستقرار (الواحة) وفي العهد الإسلامي أضحي يحيا بين منطقتين أيضا: منطق التنقل (الدنيا) ومنطق الاستقرار (الآخرة) والثابت بينهما هو جدليّة التنقل والاستقرار، التي خلصت إلى تبين وجهة هامة وهي التحوّل من البعد المادّي إلى البعد التجريدي وهذا ما انعكس في الفنون الزخرفية لاحقا باعتبارها مظهرا رئيسيا للروحيّة الإسلاميّة.
- ويعدّ ما ظهر في حضارات وادي الرافدين والنيل والمشرق العربي عامّة بمثابة الجذور القديمة للفكر الإسلامي ويحملها شاكر حسن فيما يلي:

- فكرة التّربيع (أي ظهور المربع ودورات الغزلان في حلقة دائريّة وسط المربع) تعود إلى الفخاريات العراقية القديمة، وهي مبثوثة في الفن الإسلامي ومركز الدائرة) فإنّ الأرابسك يقوم على تتالي الحوادث.
- تكامل المسقطين الأمامي والجانبّي في أعمال الفن السومري وكذلك الفرعوني فقد مثل الفنان آنذاك الشيء المرئي من زاويتين، ونجد لذلك أثره في



الزخرفة الإسلامية حيث تنشأ علاقة بين الإطار الزخرفي ومركزه (الجامعة) والأرضية التي تتوسطها.

هذا الشكل يكون للزخرفة الإسلامية أصول عربية قديمة، هي بمثابة الأصول الجنينية للهوية. فلا يمكن استبعاد مبدأ الخصوبة مثلاً، الذي عرفته الحضارات السابقة (تفضيل الزخرف النبائي) في شكل "كناية" فهو بمثابة اللاشعور المعرفي، المستقر في الفكر الجمعي والذي يظهر في أشكال مباحة تجريدية لا تتورط في المحظور الفني الذي صاغته الرؤية الفقهية ممثلاً في تحريم الصورة.

وتفتح الأصول العربية القديمة إلى مطارحة قضية الأصالة في تصورات شاكر حسن آل سعيد، بما أنها وجه من وجوه إشكالية الهوية التي اختلف حول تعريفها المثقفون والفنانون العرب. ويحصر عفيف بهنسي الموقف من الأصالة في قطبين رئيسيين، وذلك بمعنى معارضيتها بما هي دعوة إلى اتخاذ الماضي مرجعاً ورؤية في مواجهة الحداثة، وهذان القطبان هما: اتجاه مادي جذلي يرفض الأصالة باعتبارها دعوة إلى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية استقت مشروعيتها بعد حركات الاستقلال السياسي التي شهدتها المنطقة العربية: "الحق أن الدعوة إلى الأصالة ترتبط بحركات الاستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطاً قوياً، بل إنها الطريق إلى تحقيق الوجود المتحرر المستقل"<sup>1</sup>

فكان هاجس بناء الدولة القطرية دافعاً إلى العودة إلى الأصول أو المناداة بذلك على الأقل وقد مثل هذا الاتجاه في مستوى التنظير الفني، الفنان محمود صبري الذي يرى أن العودة إلى التراث تعبر عن وجود أزمة تنتج بالضرورة انهياراً للكيان الحضاري. أما الاتجاه الثاني فقد أجمله بهنسي في القطب الروحاني الذي يقوم على التأمل الصوفي المستقبلي ويمثله شاكر حسن آل سعيد، يذكر بهنسي:

---

1 عفيف بهنسي: شمال... جنوب - حوار في الفن الإسلامي - دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة - الطبعة الأولى - 2001 - ص 79.

إن الأصالة معجمياً هي: "الأصل: أسفل كل شيء وجمعه أصول. أصل الشيء: صار ذا أصل ويقال استأصلت هذه الشجرة أي ثبت أصلها. ورجل أصيل له أصل، ورأي أصيل، ورجل أصيل ثابت الرأي والعقل وقد أصل أصالة، ومجد أصيل أي ذو أصالة." ابن منظور: لسان العرب - دار صادر - بيروت - ط1 - السنة 1990 - ص 16.

أما اصطلاحياً فتعني الفريدة والابتكار والتخلص من التقليد وهو مصطلح شاع في أواسط الخمسينات.

"إنَّ الأستاذَ شاکرَ حسنَ الذي یُمثِّلُ موقفاً ثقافياً فی الفنَّ العربی الحديث مازال یغوص فی أعماق النظرۃ التأملیة فی الفنَّ.. لقد وصلت به نظرته التأملیة إلی البحث عن الحقیقة الکوئیة من خلال الفنَّ متجاوزاً بذلك ذاته ووجوده النوعی.. وسوف تأخذ أفكار شاکر حسن تأویلات كثيرة، ولكن ما یهمُّنا منها هو مطلبه فی التعرّیة الكاملة إزاء الکوون والاندماج الكامل. إنّها أفكار صوفیة إشراقیة ولا شكّ ولكنها تضع مسألة الأصالة فی غیر مكافئها الصحیح. فالتعرّیة من الذات والطبیعة والتراث هی تعلیق للوجود الإنسانی ممّا یجعل الفنّان ینطلق من لا شیء، من الفراغ"<sup>1</sup>.

إذن، یعتبر بهنسی أنّ أفكار شاکر حسن "الصوفیة" تصنف فی مواجهة الأصالة، وهی فعلاً كذلك، إن كان مفهوم الأصالة الذي یقصده بهنسی هو الاكتفاء باستدعاء رموز أو علامات فنیة قديمة إلی العمل الفنی، ولكن آل سعید فی ترکیزه علی التراث ینظر إلی المسألة بشمولیة أكبر، فقضية الأصالة تتجاوز المعنی الشائع إلی معنی جوهری یلامس إبداعیة العمل الفنی ویرتبط أكثر من حیث قرابته بالمعنی الحدائی. فلئن كانت الأصالة لدى بهنسی تعنی "تحقیق عمل فنی ینتمی إلی شخصیة تراثیة متمیزة بأسسها الجمالیة وهذا التحقیق یمرّ بثلاث مراحل: رفض الفن الغریب أولاً والكشف عن معالم شخصیة الذاتیة ثانیاً ثمّ مرحلة تمثّل هذه شخصیة فی الأعمال الفنّیة"<sup>2</sup> فإنّها لدى شاکر حسن جزء من نظرة شاملة وملتصقة بالعمل الفنی ذاته. فالكلمة فی أصلها العربی اللاتینی تعتمد فكرة الأصل كبداية ومنبع، لكنّ هذا التعریف یضمن فی اللغة معنی مزدوجاً، فالعمل الفنی نابع من أصل صاحبه وهو متّصل بأبعد وأعماق الأصول، وتكون الأصالة بذلك كما عرفها الفنّان جبرا إبراهیم جبرا:

"الأصالة من ناحیة، هی ما یدو أنّه من خلق ذاته بجذّته وتمیّزه وعدم توقّعه وهی من الناحیة الأخری ما یحمل فی تضاعیفه نسباً یتسلسل فی الماضي: ممّا یدلّ علی أنّ الفنّان یحتوی فی دمه تجارب أمّته الواعیة واللاواعیة منذ أقدم فنونها وینطلق بتوقّعه، المحمّل بذلك كلّ، نحو القادم من الزمن"<sup>3</sup> ویتواصل تعریف جبرا مع جوهر

1 عقیف بهنسی: جمالیة الفنَّ العربی - سلسلة عالم للمعرفة - فیفری 1979 - ص ص 178-179.

2 المرجع نفسه - ص 183.

3 جبرا إبراهیم جبرا: الفن والحكم والعقل - المؤسسة العربیة للدراسات والنشر - ط 1988 - ص 343.

رؤية شاكر حسن، فدمج الأزمنة: الماضي ممثلاً في الأصول والحاضر ممثلاً في ذات الفنان والمستقبل في أثر العمل الفني، كل ذلك قد يفتح ولو جزئياً على عالم آل سعيد دون أن يبلغ في النهاية الموقف القائل بـ "مجاهة الفنان للأصالة" وهو تصنيف قدّره بهنسي انطلاقاً من تأويله لدى حرص آل سعيد على فكرة المطلق كهدف واعتماد الأصول كعودة إلى زمنية في حكم الأزل.

ويلتقي تصوّر الأصالة لدى شاكر حسن ببعض الرؤى التي كانت مبثوثة في المشهد التشكيلي العربي مثل تصوّرات الناقد بدر الدين أبو غازي الذي يعتبر أنّ الأصالة "ليست رفضاً للعصر ووقفاً عند القدم بل هي تتطلّب الاتصال الحميم بروح العصر وأحداثه وتياراته وتقتضي من الفنّان أن يعيش عصره بصدق كما أنّها بطبيعتها تستدعي النظر إلى التراث نظرة حية متجدّدة"<sup>1</sup> ويبدو هذا التّصور عامّاً وعائماً.

إلا أنّ فكرة الهوية تأخذ بعدها الصريح لدى شاكر حسن من خلال رؤيته الشمولية ففي معرض حديثه عن التاريخ الفني العراقي يذكر: "إنّ تاريخنا الحديث يظلّ (أثراً) نامياً منذ عصور ما قبل التاريخ، مروراً بالعصور القديمة (حضارات سومر وأكد وبابل وآشور وبابل الثانية والحضر إلخ...) وحتى الفترة الراهنة مروراً بالعصر الإسلامي وهنا يتجلى معنى (الهوية) الحضارية والفنية وعظم المسؤولية والالتزام اللذين يتحمّلهما الفنان العراقي نفسه"<sup>2</sup> لكنّ هذا الوعي بالهوية حمل في داخله إدراكاً واضحاً بأنّ الهوية في الفنّ، كمسألة حارقة جاءت متأخرة قياساً إلى الوعي السياسي والثقافي العام، فكانت تتطلّب (الثقة بالذات) التي كانت غائبة في الوعي الفني في بداية التأسيس الفني.

ولا يمكن التّظر إلى مسألة الهوية لدى الفنان دون تتبّع موقفه من الغرب، على اعتبار أنّ مسألة الهوية تكون في إطار درس العلاقة مع الآخر الذي تمثله أوروبا بالتحديد في الوعي الفكري الجمعي العربي من الخمسينات وإلى حدود الثمانينات.

1 بدر الدين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية - مجلة المعرفة - العدد 161 تموز 1975 - ص 19.

2 شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - الجزء الأول - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد 1983 ص 28.

إنَّ الموقف من الغرب يتّضح من خلال تصوّر آل سعيد مثلاً، لتجربة الرّواد الذين اعتبرهم قد انجرفوا لتعزيز حضور الحياة المغتربة للمواطن العراقي. لقد "مالوا نحو رسم المناظر بروح غربيّة بعض الشيء وقد شدّ عنهم جواد سليم أيّا كان واحدا منهم عام 1943 وذلك حينما رسم موضوع البغدادى"<sup>1</sup>. هذه المفاضلة بين الرّواد وأطروحات جواد سليم ومن تبعه من الفنّانين تكون مبثوثة في أغلب كتابات الفنّان، وهو لا يفتأ يمجّد فكر جواد ويكرّر نفس الآراء، وهي ليست مبنية على رغبة إدانة جماعة الرّواد، فخطاب الفنّان متعال نسبياً عن دافع الإدانة، بقدر ما تأتي العمليّة في سياق تشخيصي مقارنة الرؤية الفنيّة للاتباعيّة الغربيّة. فرغم أنّ جماعة الرّواد مهّدت لتجربة جماعة بغداد للفنّ الحديث فإنّ المفارقة بينهما تتركز في مستوى علاقة كليهما بالمنتج الغربي، فالرّواد اقتصروا على الأخذ بالأساليب الفنيّة الأوروبيّة أي بمنهج العمل الفنّي في حين أنّ جماعة بغداد طعموا ذلك بالرؤية الفنيّة المنغرس في الطّابع الحضاري المحلي، وسمحت هذه العلاقة، بالفكر الغربي عامّة إقامة صلة نوعيّة بالمنتج الفنّي، ودشّنت التفريق بين ما اصطلاح على تسميته بالتقنيّة (وهي غربيّة أوروبية) وبالطابع أو الطراز (وهو عربي).

لكنّ هذا الإنصاف الذي يقوم به شاعر حسن لتجربة جماعة بغداد، باعتباره واحدا منهم في تلك الفترة، بقدر ما يثمن طبيعة التعامل مع المنتج الفنّي الأوروبي ويحدّد ملامح الشخصية الفنية العراقية، فإنّه ليس إلّا تصوّر مرحلي لهذه العلاقة التي يقيمها فكر شاعر حسن بالفكر الغربي عامّة لأنّ رؤيته لا تقف عند حدود هذه المزاوجة بين تقنية عربيّة وطابع عربي، فتلك أطروحات الخمسينات وفيها من الحماسة الكثير، ومن تحسّس معالم طريق فنّي مخصوص طورا أكثر وضوحا. إذ أنّ الكتابات اللاحقة ستبيّن انعطافة آل سعيد إلى تصوّر أوسع وأشمل للهويّة، خارج هذه المزاوجة أو الثنائيّة القطبيّة كما أسلفنا القول (غرب/عرب) أو (تقنية/رؤية) وهو ما سيجعل الفنّان مسائلا للفكر الغربي ذاته ولمناهجه ولأساليبه وستقوم هذه اللحظة الفكرية الجديدة على مدار نقد ذاتي يوجهه آل سعيد لتجربة جماعة بغداد الذين حاولوا اتباع التقنية الغربية الأوروبية بل إنهم ارتبطوا باليّات الكشف الفني الغربي في مستوى الإعلان عن حضورهم، إذ لم يكن دارجا في الحركة التشكيلية العراقية أن يعلن عن تأسيس

1 شاعر حسن: خليل الورد نحاتا - مرجع سابق - ص 22.



جماعة من خلال بيان فكري يحتوي على أطروحتها الفكرية والفنية، وقد تبعت الجماعة في ذلك طريقة السوراليين، وكان لهذا البيان مغزاه الفني والحضاري والاجتماعي إذ أن الفنان العراقي، يعبر على غرار الفنان الأوروبي عن حضوره، وكان شاكر حسن هو كاتب البيان الأول للجماعة، ويعني ذلك أن فكرة إنشاء بيان تماثل التصور الغربي السابق.

ومن الأفكار النقدية الرئيسية التي وجهها الفنان لهذه الجماعة، في صلتها بالمنجز الأوروبي، أنها لم تستطع في مستوى إنتاجها الفني أن توازن بين الأخذ بالتقنية الأوروبية وبين الاستلهام من الطابع الحضاري، بل طغى استخدام الأسلوب الأوروبي على عملية الاستلهام. ففي المعرض الأول للجماعة عام 1951 كانت هناك موازنة بين التأثيرات الأوروبية والعربية واستمر ذلك في المعرض الثالث عام 1954، وظهرت هذه السمة في أعمال جواد سليم وشاكر حسن وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد غني حكمت... لكن منتصف الستينات شهد تقهقر الجماعة.

وتكون هذه المعطيات بمثابة الوضع التشخيصي والنقدي أيضا من قبل الفنان الذي لا يفتأ-أثناء تأريخه للحركة التشكيلية العراقية بصورة عامة- يراجع فكره. وإذا ما اعتبرنا أن مرحلة التشخيص شملت الوضع المحلي ومناهج البحث الغربي أيضا فإن الفنان-الكاتب يتعرض لهذا الشأن من خلال تناوله لتاريخ الفن مثلا ليتزل موقفه من الغرب الأوروبي تخصيصا.

كان اهتمامه بتاريخ الفن العراقي يحمل في داخله أطروحات جديدة تتجاوز مألوف التصورات الغربية، لذلك ضمن في خطابه التاريخي موقفا واضحا من القراءة التاريخية الغربية فهو ينقد آراء النقاد الغربيين مثل "ألان نيم" الذي اعتبر أن الفنان العراقي لم يؤسس لمدرسة فنية وأن الفن العراقي يدور في فلك الغرب بل أنه جزء من النظام الغربي عموما، في حين أن آل سعيد يعتبر أن للفن العراقي توجهها آخر ذاتي وقومي ولا يهتم السير في ركاب الفن الغربي رغم أنه تعرض إلى مفهوم الاحتكاك بالثقافة الأوروبية فهو يرى أن المدارس الهندية أو الصفوية أو التركية في أواخر الحكم العثماني تأثرت بشكل واضح بالتأثيرات الغربية وجاء ذلك نتيجة عوامل اقتصادية وحضارية عامة، لكن هذه المؤثرات لم تستطع أن تطال فن الخط العربي أو الزخرفة بل إنهما تقوقعا بشكل ملفت، في إطار ردّ وقائي ضدّ ما هو وافد من تأثيرات بينما كان فنّ الرّسم أكثر اقترابا من الفكر الأوروبي.

ولا يمكن لهذا الموقف من القراءة التاريخية الغربية، أن تجعلنا نحكم بشكل مطلق وقطعي برفض آل سعيد للمؤثرات الأوروبية في مجال العلوم الإنسانية، بدليل أنه يغرف منها المعرفة ويجعلها منطلقات في بعض مقالاته، ولكننا نسجل احترازه وتقبله النقدي للمادة المعرفية الغربية.

ويرصد شاكر حسن العلاقة القائمة بين الفن العراقي وبين المؤثرات الغربية مستخلصا في النهاية موقفا فنيا وفكريا من ذلك، ويمكن تحديد مجموعة من العناصر/السمات التي حكمت علاقة الفن العراقي بالغرب:

- اعتبار المناخ السياسي والاستعماري عنصرا مركزيا في دخول المؤثرات الأجنبية، فقد وجدت الفنون التقليدية نفسها، في مواجهة فن الرسم الغربي أو ما اصطلح آل سعيد عليه بـ "القيم المستوردة"، وتحمل هذه الصفة شحنة دلالية معبرة عن موقف ضمني مما هو وافد أو دخيل.

- إرسال المبعوثين الأوائل من شباب الفنانين إلى أوروبا للاستزادة من المعرفة الفنية ومن بينهم أكرم شكري، فائق حسن، عطا صبري، حافظ الدروبي وجواد سليم وغيرهم لكن هؤلاء لم يستفيدوا جميعا من الغرب الأوروبي إلا بدرجات متفاوتة، وكانت هذه الاستفادة لدى بعضهم عائقا أمام تحقيق رؤية فنية مخصصة، وقد سحب آل سعيد هذه الوضعية على الفنان العربي بشكل عام إذ لا يزال في رأيه "كثير من الفنانين العرب أو في الدول النامية الأخرى يعيشون في نفس هذه الحالة حينما يستعيرون (رؤيتهم) الفنية من الفنانين الأوروبيين دون أن يعبروا عن انفعالهم الحقيقي بالفن بأساليبهم الجديدة، فكأنهم يستبطنون رفضهم لكل ما يمسح من هويتهم الحقيقية"<sup>1</sup>

- ارتهان الفنانين الأوائل أمثال عبد القادر الرسام، محمد صالح زكي بالرؤية الغربية رغم حضور بعض السمات المحلية في فنهم إلا أن هذه الفئة المثقفة وجدت ضالتها في الفكر الأوروبي واتخذت من الرسم المسندي وجهها لها.

- تكوين جمعية أصدقاء الفن، وهي تحقيق لأفكار أكرم شكري وهو أقدم مبعوث عراقي للدراسة في أحد معاهد أوروبا، وقد استطاعت هذه الجمعية خلال الحرب العالمية الثانية أن تطلع الفنان العراقي على الفن العالمي الحديث.

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية ج 1 - ص 65.

● تأثر الجماعات الأولى بالتيارات الغربية مثل: الانطباعية والوحشية والتكعيبية، مثل جماعة البدائيين التي تناولت المحاكاة في أعمالها، واقتربت أكثر من الانطباعيين وقد مثلها فائق حسن خير تمثيل.

● لم تقتصر العلاقة بالغرب في مستوى أوروبا الغربية فقط فقد أصبح مصطلح "الغرب" يمثل كل ما هو وافد من خارج العراق. ولذلك يعتبر تأثير المحدثين البولنديين الذين مرّوا بالعراق مهماً حيث رسموا رسوماً تنقيطية مثلاً وانعكست على أعمال الفنانين العراقيين ومن أبرزهم أكرم شكري. إن اهتمام الفنان العراقي بمنجزات الحضارة الغربية الأوروبية الحديثة في الفن، تركّز في أول الأمر على استدعاء الأسلوب والتقنية دون الالتفات إلى الرؤية.

وفي عرضه للجماعات الفنية ولبينائها يوميء الفنان شاكر حسن أحيانا إلى تصوّر هذه الجماعات للعلاقة بالغرب كما بيّنا آنفاً إلاّ أنّه يتوغّل أكثر في نقده من خلال تقديم موقف من الغرب أيضاً، ففي نقده لمقدمة المحدثين التي كتبها مؤيد شكري الراوي يشير إلى خطأ الجماعة في تضخيم صلتهم بالإرث الثقافي الغربي الذي استفادوا منه في مستوى إعلاء التزعة الذاتية وقيمة العلاقة بين الفكر والوجود عكس ما ذهب إليه الخمسينيون، وفي ذلك يقول آل سعيد: "هذه دعوى إيجابية للمحدثين ذكية ولكنها لم تستطع أن تخفي عن نفسها عقدة الشعور بالتفوق الثقافي، عدوى الفكر الغربي، في صلبهم، حينما لم يدخلوا التعبير عن الشخصية الفنية الحضارية في حسابهم"<sup>1</sup> وبمثل ما وجّه إليهم نقداً في استعارتهم لعقد الفكر الغربي، فإنّه أنكر عليهم صلتهم بالتراث، فالمحدثون اهتموا باستيراد التقنيات الغربية إلى درجة أصبحوا فيها مجرد "تكنوقراطيين" وليس لهم استثمار يذكر لموارد التراث. وكأنّ الهالة الغربية منعتهم في داخل التجربة من الانفتاح على المادة الحضارية الذاتية، لذلك فإنّ التثبيت بالفكر الغربي، في أحاديته، وفي مركزيته يعدّ خللاً كبيراً في أيّ تجربة فنية.

رغم إيمان آل سعيد بأهمية ما يقترحه الغرب الأوروبي من آفاق علمية وفلسفية وبحثية جديدة فإنّه ملتزم بحيطه كبيرة في تقبل هذا النتاج الغربي ولا يخفي تلقّيه النقدي فهو يصرّح: "إنّ ما يتبجّح به الغرب الآن من اكتشافات

1 شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية ج 2 - ص 63.

للأنساق هو باعتقادي ما كان قد تحقق في الزخرفة العربية قديما في الشرق"<sup>1</sup> وبالتالي فإنه بعيد جدًا عن الموقف الانبساطي الذي شمل رؤية عديد المثقفين فهو خارج دائرة المتهمين بالتغريب وخارج دائرة أية أصولية سواء كانت شرقية أو غربية، فهو يكسب الهوية رؤية ذات آفاق جديدة غير محصورة في نسق مغلق، إذ التجربة الجمالية لديه منفتحة وكذا فكره أيضا. وهذا مما سيؤدي به إلى الإيمان بقيمة الإنسان والبعد الإنساني في هذه الهوية التي يحملها إنه يتطلع إلى ثقافة عالمية "بمعنى أنها لا محلية ولا غربية أو أن تكون هذه الثقافة العالمية تتضمن الموقف المحلي والغربي على السواء.. إن لهذه الثقافة ما يمثل الفكر الغربي والعكس أيضا صحيح. فالثقافة العالمية قد استفادت من التراث المحلي"<sup>2</sup> بذلك يكون فكر شاكر حسن منفتحا على منعطفات كثيرة وغير محنط في مرحلة تاريخية محدّدة. ويعني ذلك أننا ننظر إلى هويته الفكرية من زاوية تطورها ومرورها بوضعيات مراجعة ونقد ذاتي وارتكاسات أحيانا وسيفضي بنا البحث في الآليات الفكرية والمصطلحات إلى تبين معالم هذه السيرورة الفكرية في كتاباته، إلى أن تنتهي في آخر التحليل والفحص إلى الوقوف بجلاء أمام الهوية الفكرية والفنية للفنان.

لكن هل يمكن النظر في سؤال الهوية في الفن العربي دون الاكتراث بسؤال الهوية في الفن العالمي؟ ألم يشهد الفن المعاصر سؤال الهوية، وخاصة منه الفن الأمريكي؟ ثم ألم يتحوّل سؤال الهوية من البحث في الخصوصيات الفنية للممارسات التشكيلية إلى سؤال جمالي أعمق شمل الفن ذاته؟

إننا لانستطيع إغفال هذا السياق الذي عايشه شاكر حسن وخبر فحواه في نقلاته الكثيرة من مرحلة فكرية وفنية إلى أخرى. فلا ينظر إلى خطاب الهوية بمعزل عن "الآخر"، إذ ثمة صلة وثيقة بين الذات والغيرية، الأمر الذي ينفي التشرنق العروبي الضيق لشاكر حسن ويجعله يرى في الفن مصهرا للهوية في تنوعها الحيوي. وهو مادعاه إلى استقراء مصطلح التراث، إذ لا يمكن تحديد انبناء رؤيته للهوية في شكلها الشمولي إلا بواسطة معرفة تعريفاته للتراث.

1 شاكر حسن: حوار الفن التشكيلي - ص 114.

2 المرجع نفسه - ص 189.



## 2-2- تبلور تصوّر التراث:

يعدّ التراث في فكر شاكر حسن ينبوعاً لتجربته الكتابية والبصرية وكلاهما متّصل (في إطار وشيجة)، وفاعليّة التراث في كتاباته مثلت آليّة يؤصّل من خلالها الفنان رؤيته للعمل الفني وللمجتمع وللعالم أيضاً ولذلك فإعمال النظر فيها يشكّل بعداً هاماً في تقصّي معالم نظريته إلى التراث وانهماكه في استلهامه واستجلابه إلى الفضاء الفكري وبالتالي الاصطلاحي وهذا ماسنطلع عليه لاحقاً، إذ تكون الآليّة التراثية متسرّبة إلى الجهاز الاصطلاحي السّعدي ومتلبّسة بأغلب مصطلحاته.

إنّ لفظة "التراث" في اللّغة العربية من مادّة (و. ر. ث) وتفسّره المعاجم العربيّة باعتباره "الإرث" و"الميراث" وكلّهما تدلّ على مايرثه الإنسان من والديه من مكتسبات مادية. ولانعثر على آية دلالة قديمة تفيد معنى الموروث الثقافي وهو المعنى الدارج راھنا في خطابنا المعاصر. وفي اللّغات الأخرى مثل الفرنسيّة نجد كلمتي Patrimoine وHéritage وتحملان دلالة التركة أيضاً رغم المعنى المجازي الذي يفيد معنى المعتقدات والعادات الخاصّة لحضارة ما وقد يقترب هذا المعنى ممّا نعنيه بكلمة "التراث" في الحقل التداولي الفكري الراهن. إذ "تطلق لفظة التراث بشكل أخصّ في عصرنا هذا، كمصطلح في الحضارة العربيّة الإسلاميّة على رصيد من الوثائق المخطوطة المتصلة بمختلف فنون المعرفة العربيّة الإسلاميّة"<sup>1</sup> ويعتمد شاكر حسن هذا المصطلح انطلاقاً من التعريف ذاته، إذ هو يفكر في نطاق وعيه بالتراث الثقافي والفني ويجعله أداة ينظر بها إلى تجربته وتجربة الآخرين. وفق محور رئيسي يربط بين شقين ظاهريهما متباعد: الخلف والسلف، حيث يكثر من هذا الاستعمال متصادياً مع الأفكار الشائعة في هذا الاتجاه. يذكر المفكر محمد عابد الجابري: "إنّ مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنّما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصّة. وليس خارجهما، وإذا كان "الإرث" أو "الميراث" هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محلّه، فإنّ "التراث" قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر، عنواناً على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف. حضور الماضي في الحاضر"<sup>2</sup> وقد كرّر شاكر حسن كثيراً صلة السلف بالخلف والخلف

1 سعد غراب: كيف نهتمّ بالتراث - الدار التونسية للنشر - 1990 - ص 13.

2 محمد عابد الجابري: التراث والحداثة - المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى - 1991 - ص 24.

بالسلف وهي صلة امتداد وتأثر وتأثير، كأن التراث يخترق الأزمنة ولا يحيا في  
زمنية الماضي بل يتواصل مع الحاضر والمستقبل أيضا.

إنّ التّراث مرتبط بهذا الانفتاح المتواصل على الأزمنة فهو ليس رهين  
الماضي كما يظنّ وإنّما هو رصيد متحرّك عبر الأزمنة إذ يشبه في ذلك بالفاعليّة  
المتجدّدة التي تهبّ العصور قوّتها ودفعها، فيخرج عن كونه إرثا بالمعنى المادّي  
للكلمة. وهو يتداخل مع الحاضر بخصوصيّاته المستحدثة ليمنحه استمراريّة  
التّواصل مع الإبداعيّة الإنسانيّة. ولذلك فإنّ التّراث مبثوث في القطاع الرّمزي  
الإنساني وموصول بزمنيّتي الحاضر والمستقبل. وفي هذا السّياق يكون التّراث  
محفورا في إبداعيّة الحاضر. يقول سمير التريكي: "إنّ صلة التّراث بالإبداع  
التّشكيلي هي صلة بين عناصر من الماضي من جهة وبين فاعليّة راهنة ملتفتة نحو  
المستقبل من جهة ثانية. وهذا ما يجعل من الإبداع التّشكيلي محتويا على "آثار"  
التّراث وهي ممزوجة بعناصر الحاضر ويوصل مجموع ذلك بالمستقبل فيلحق  
بشكل فوريّ في رصيد التّراث بما أنّ كلّ عمليّة تنجز في الحاضر تنتمي بدورها  
إلى الماضي حالما يكتمل إنجازها."<sup>1</sup>

ولكن كيف فكّر شاكر حسن في التّراث؟ وكيف استحال في رؤيته الفكرية  
والفنيّة أداة أساسيّة، تجري في خطابه مجرى الثّوابت البنائيّة؟

يميّز شاكر حسن بين ثلاثة مدلولات وهي الفكر الإسلامي والحضارة  
الإسلاميّة ثمّ التّراث الإسلامي. فالفكر الإسلامي إلهي المصدر وهو فكر توحيدي  
يحدّد الصّلة بين المخلوق والخالق. وما بين الحياة الدنيويّة والحياة الأخرويّة وما بين  
فناء الإرادة الذاتية أمام الإرادة الإلهية وهو في الأساس فكر ديني. أمّا الحضارة  
الإسلاميّة فهي مجموع التقنيات والأساليب التي رافقت ظهور الفكر الإسلامي  
وتعايشت معه لفترات طويلة. ومن ضمنها الفنون الإسلاميّة على اعتبار أنّ  
الطّروحات الثقافيّة هي من جملة محتوى هذه الحضارة. لذلك فالنظر في الحضارة  
الإسلاميّة هو نظر في الدّافع والحافز الذي أنشأها وأطرها نظريّا أيضا. ولكن يبقى  
الجدل قائما في مستوى التحديد المفهومي للحضارة الإسلاميّة ومن ضمنها الفنون  
الإسلاميّة هل هي محدّدة بزمنيّة انبثاق الإسلام أم ترتبط أيضا بالحضارات التي

1 Samir Triki, *Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création  
plastique en tunisie*, in *Patrimoine et création*, Beit al-hikma 1992, p. 70.

سبقت نشوء الفكر الإسلامي؟<sup>1</sup> مثل هذا السؤال هاجسا حارقا بالنسبة لآل سعيد رغم أنه ينسبه إلى غيره من المؤرخين والفلاسفة وعلماء الجمال. فهو يقرّ من جهة بتلازم الفكر الإسلامي للحضارة الإسلامية لكنه يرمي من جهة أخرى إلى أن هذه الحضارة لها طبقات. ويقصد بها أنها قامت على أنقاض حضارات سالفة ماتزال تشكّل مكونا من مكونات الحضارة الإسلامية حتى وإن كان ذلك في لاشعورها المعرفي. يذكر شاكر حسن في هذا السياق: "إنّ الكشف عن المعالم الشخصية للفنون الإسلامية لا يمكن أن يتمّ دونما عودة إلى الفكر الإسلامي نفسه من جهة وإلى طبيعة البناء الحضاري (أو أغوار الطبقات الحضارية) لهذه الفنون من جهة أخرى"<sup>2</sup> وتستمرّ فكرة الامتداد الحضاري في أغلب أطروحات آل سعيد، لتشكّل آلية معرفيّة حاسمة تقرّ بوجود وحدة عضويّة "ونسقا" و"تاريخا ثقافيا" يجمع الحضارات المتعاقبة في المنطقة التي انتشر فيها الإسلام وبين الفكر الإسلامي وفق مبدأ حضور صورة السلف في الخلف. فهو يعتبر أنّ الحضارات السابقة لامست جوهر الفكر التوحيدي قبل أن يظهر كإيديولوجيا دينية مع الإسلام. فبدور التوحيد كانت كامنة في أفكار السابقين (في مناطق وادي الرافدين - وادي النيل - سورية وفلسطين ولبنان).

أمّا التراث الإسلامي فهو مجموع الشواهد الملموسة والمحسوسة من الزخارف والكتابات والصّور والمنمنمات والفنون الصنّاعيّة أو النقوش وفي هذا التعريف ما يلتبس مع مفهوم الموروث الذي نعتبره أكثر اقترابا من هذا المحتوى، لأنّ التراث يشمل الخزّان الرمزي.

ويبقى مفهوم الفنّ الإسلامي من حيث التسمية أيضا محلّ جدل، لا في مستوى الخطاب الفكري لآل سعيد بل وخارج هذا الخطاب. سواء في عمق التّصورات النظرية للمفكرين والنقاد العرب أو للباحثين المستشرقين أيضا ومن بينهم أولسيف غرابار في كتابه "كيف نفكر في الفنّ الإسلامي" الذي وضع سؤال التسمية موضع الجدل والاحتمال "أريد الآن محاولة تفسير كيفية نشوء فن نسميه

1 يشير عفيف بهنسي مثلا إلى هذه المسألة فيعتبر أنّ الفن الإسلامي ظهر مع ظهور الإسلام وولد على أرض دانت بالإسلام وأن صانعي هذا الفن قد استوعبوا جيدا أبعاد العقيدة الإسلامية. وذلك في كتابه "شمال... جنوب" - ص 54.

2 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية للخط العربي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 - ص 19.

عن صواب أو عن خطأ فتاً إسلامياً<sup>1</sup> وخارج مفهوم "الفن الإسلامي" فإن شاكر حسن يعتبر التراثية الحضارية مجالا رحبا للمتابعة والنظر، ويمتدّ على عدّة فعاليّات سنركّز على اثنتين منها تبعا لحضورهما الرئيسي في رؤية الفنان، في المستوى الفكري تخصيصا وهما التراثية الرافدية والتراثية الصوفية ولئن مثلت الأولى تصوّرات فكرية موازية للمنجز الفني، فإن الثانية قد عبّرت عن رؤية فكرية داخل التصوّرات الدّينية إلّا أنّ شاكر حسن سيغذّي خطابه الجمالي بها.

## 2-2-1- التّراثية الرافدينية:

يعتبر شاكر حسن أنّ الهجرات التي انطلقت من الجزيرة العربيّة إلى منطقة الهلال الخصيب (العراق - سوريا - فلسطين - الأردن ومصر) هي هجرات عربيّة لأنّ منبعها الرئيسي الجزيرة العربيّة. ويؤكد أنّ الشواهد السومرية والأكدية والآشورية والبابليّة أثبتت أنّ الحضارة في العراق هي مجموع حضارات عربيّة، وهو بهذا الشكل ينظر إلى مسألة التراث الرافديني على اعتباره جزءا من الخلفية الفنية العربيّة التي تغذت بعد ذلك بالروحية الإسلامية فالفنون الرافدينية أصل من الأصول للفن العربي الإسلامي وهو رأي قد لا يجد صدى كبيرا لدى بعض الباحثين. ويخلق جدلا كبيرا بينهم، فالباحث أبو الحمد محمود فرغلي يقرّ بوجود أصول للتصوير الإسلامي في البلاد التي فتحها المسلمون مثل سورية ومصر والعراق وإيران، لكنّه لا يتعرّض في كتابه "التصوير الإسلامي"<sup>2</sup> للتأثيرات العراقية القديمة في حين يتعرّض لكلّ التأثيرات الأخرى بالتفصيل فلا توجد آية إشارة إلى حضور المؤثر الرافديني كما أنّ الدكتور ديماندي وهو مختصّ في الفنون الإسلامية لم يشر في كتابه "الفنون الإسلامية"<sup>3</sup> إلى أيّ علاقة بين التراث الفني في بلاد الرافدين وبين الفن الإسلامي. ويبدو أنّ هذا التصرّو قد سيطر على أغلب الدّراسات الفنيّة العلمية التي اهتمت بالفنون الإسلامية حيث أهملت تأثيرات البابليين والآشوريين

1 أوليغ كرابار: كيف نفكر في الفن الإسلامي - ترجمة: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي - دار توبقال للنشر - الطبعة الأولى 1996 - ص 39.

2 أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي - دار المصرية اللبنانية - الطبعة الأولى - 1991.

3 م. س. ديماندي: الفنون الإسلامية - ترجمة / أحمد محمّد عيسى - دار المعارف - الطبعة الثالثة - 1982.



والسومرين في الفن العربي الإسلامي، ولم تجعل منها أصلاً من أصوله. وقد يقرأ خطاب شاكر حسن على أنه صدى لإيديولوجيا حزب البعث وبأنه خدم بذلك مشروعية هذه الإيديولوجيا.

غير أن شاكر حسن يذهب إلى البحث عن الجذور العميقة للفن العربي الإسلامي، فيعتبر أن الفنون الرافدينية لها أثرها في بعض ملامح الفنون الإسلامية: ولا يقصد بذلك تواصل الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة مع هذه الفنون، في تجارب فنانين مختلفين لعل أبرزهم جواد سليم وخليل الورد بل يعود بهذه التأثيرات إلى يحيى الواسطي ذاته. فيذكر بصدد تجربته: "لقد كان الواسطي كأي فنان سومري أو بابلي أو آشوري أو حتى حضري لا يرسم الإنسان لذاته بل الإنسان وهو في حالة حضور اجتماعي"<sup>1</sup> رغم أنه لا يشير إلى تأثيره المباشر بالفن البابلي والسومري والآشوري نظراً لعدم اطلاعه عليه فعلم الآثار لم يكن معروفاً آنذاك في عصره، وإنما يحدد آل سعيد الخصائص الفنية لفنون بلاد الرافدين باعتبارها جزءاً ثاوياً في الفنون اللاحقة عليها في حضارات أخرى وأبرزها الحضارة العربية الإسلامية. إنه يذهب إلى مدى بعيد جداً حيث يعتبر أن الفكر التوحيدي الذي جاء به الإسلام كانت بذوره حاضرة في ثقافة الإنسان الرافديني "عند استقرارنا للقيم الفنية في الفكر الإسلامي عبر الفنون، وعند المقارنة بين الطروح الحضارية المتنوعة لها والطروح السابقة عليها في المواطن التي انتشرت فيها [...] نستطيع أن نبيّن أن ثمة (وحدة عضوية) ونسقا لمنظومة بل تأريخاً ثقافياً يجمع بين هذه القيم بشكل نجد فيه صورة الخلف في السلف وعموماً أن نجد فيه معنى الفكر التوحيدي في ثنايا الفكر الإنساني المتجه نحو التوحيد، وقبل أن يتجلّى به كإيديولوجية"<sup>2</sup> ويعطينا هذا الشاهد صورة واضحة عن المدار الفكري الذي يتوسّع فيه آل سعيد. ويكشف لنا عن نظريته الواسعة لمعنى "التراث"، فآليته الفكرية في هذا المجال ممتدة في الجذور القديمة جداً، وتبدو هذه الصورة متسمة بالطابع الإنساني الشمولي، وقد عكس هذا التصور ملامح عامّة للسّمات التراثية المتواصلة في فنون الحضارة العربية الإسلامية.

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص 28.

2 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي - ص 20.

ومن السمات العامة للتراث الرافديني:

- إن البعد التجريدي منغرس في التجربة الفنية الرافدينية، وقد تجلّى في الزخرفة التي ستعتبر لاحقاً من أبرز السمات في الفن العربي الإسلامي. يذكر شاكر حسن: "نستطيع استقصاءه (أي التجريد) منذ ظهور الأشكال الخزفية والرسم الأولى على الفخار في عصور ما قبل السلالات وإبان العصر السومري وماتلاً ذلك في عصور أخرى"<sup>1</sup> فالتجريد قيمة جمالية للحضارات القديمة حيث نجد قطعاً زخرفية سومرية، على الفخار لم يكن هدف صانعيها تحديد صورة الإنسان أو الزهرة أو الحيوان بقدر ماهدفوا إلى إبراز النظام التجريدي الذي ظهرت فيه الوحدات المشخصة. ويحيل التجريد على مبدأ العروج حسب شاكر حسن، وهو رغبة في التعالي والسمو إذ الفنون الإسلامية تجنح إلى ذلك، وهذا المبدأ موجود بدوره في الفكر الرافديني، حيث أن الخلفية الأسطورية نفسها تترع هذا التزوع وهي مجسدة مثلاً في أسطورة "جلجامش". وهو مركّب من إنسان وحيوان<sup>2</sup> ويعتقد آل سعيد من خلال رصده لأسطورة "جلجامش" أنها تعطي الملمح المميز على دفع التعالي والصراع أيضاً الذي يعتبره مبدأ ثالثاً في الفن الإسلامي، وهو منحدر كذلك من التصورات الرافدينية. فمن خلال الصراع والتضاد تكون الصيرورة، وهي ميزة رئيسية في الفن، وتعبّر عنها أسطورة جلجامش أيضاً (صراع جلجامش وأنكيدو ضد قوى الشر - صراع أنكيدو مع ثور السماء - صراع الإنسان مع الآلهة). وتمثل هذه الخلفية الأسطورية جذراً للفعل الفني السومري والآشوري وهي حاضرة في الجذور العميقة للفن الإسلامي. لأن التجريد الذي انتهى إلى الأرابسك (فن الرقش) ليس إلا مظهراً لقيم التعالي والعروج والصراع وليست الزخرفة في قاعدتها العامة إلا نوعاً من التجريد الهندسي الذي من قيمه التعبير الرمزي الموجود منذ فجر الحضارات الزراعية ولها قيم متنوعة جعلت الشكل يمرّ من طور إلى آخر ومن مبدأ إلى آخر

1 المرجع نفسه - ص 22.

2 في خواتم عصر فجر السلالات (3000 - 2400 ق م) عادة مايمثل جلجامش ببطل يصارع الحيوانات البرية المفترسة وهناك أختام إسطوانية نقش عليها صورة بطل يصارع أسداً كما هناك صور للبطل جلجامش وفي رأسه للقرون التي كانت من شارات الآلهة. وأشهر منحوتة له تلك التي شخص فيها يحمل جديين لتقريبهما إلى الإله شمش". أما أنكيدو فغالبا ماصور مركبا من رأس وصدر بشريين وقسمه الأسفل بهيئة ثور.

(مثل اختزال الشكل المعقد إلى الشكل البسيط أو اختزال الشكل الطبيعي إلى الشكل الهندسي وذلك في فخاريات كثيرة تعود إلى الألف الخامسة قبل الميلاد) نحو بنية نموذجية أصلها متجذر في الحضارة الرافدينية وتقوم على:

- انحسار الشكل الطبيعي
- تحقيق الشكل الهندسي في التعبير الرمزي
- الاختزال

وقد قام شاكر حسن بتأليف هذه النتائج بإعمال نظره فيما هو متفرق من مميزات فنية في المنجز الفني الرافديني، ولا تخرج هذه الاستنتاجات من الأبعاد التأويلية فيمكن أن تكون مثل هذه السمات ماثلة أيضا في الفن المصري القديم أيضا. إذ القول بأن أسطورة "جلجامش" تعبّر عن البعد المتعالي في الفن السومري<sup>1</sup> قد تجعل القول بأن أسطورة "أوزيريس" تشكّل في تصوّرها للخلود السمة ذاتها، وهذا أمر يحتاج إلى دقة في إطلاق التصورات حتى نتجنب الإسقاط.

وما يشدنا إلى مسألة "التجريد" بالتخصيص أنها جزء رئيسي في هذه المسألة التراثية، وهو مقترن برؤية فكرية جوهرها أن ثقافات بلاد وادي الرافدين نظرت في علاقة الإنسان بالطبيعة. ومن خلال نتائج هذا النظر انفتحت مدارات الممارسات الفنية، بأشكالها المختلفة وفي هذا السياق يقرّ شاكر حسن بأن "كلّا من التجريد والتعبير هما من النتائج الفكرية للفن في الشرق الأوسط في حضارة وديان الأنهار، وبالأخصّ حضارة وادي الرافدين ووادي النيل، أي أنّ علاقة الإنسان بالمحيط في المنطقة المدارية

---

1 نعتمد في قراءتنا لأسطورة "جلجامش" وتأويلها على المصدر ذاته الذي اعتمده شاكر حسن آل سعيد، لطفه باقر: ملحمة كلكامش - سلسلة الثقافة الشعبية - وزارة الإرشاد - السنة 1962. ونقتطف منه هذا الشاهد الهام الذي يشير إلى رغبة "جلجامش" في السمو:

فتح جلجامش فاه وقال لأنكيدو:

"يا صديقي، من الذي يستطيع أن يرقى أسباب السماء؟

والآلهة وحدهم هم الذين يعيشون إلى الأبد مع "شمش"

أما أبناء البشر فأيامهم معدودات وكلّ ما عملوا هراء وعبث

لقد صرت تخشى الموت ونحن مازلنا هنا

فماذا دهي شجاعتك وبطولتك؟

دعني إذن أتقدّم قبلك، ولينانني صوتك:

"تقدّم! ولا تخف!

وإذا ما هلكت فسأخذ لي اسما، وسيقولون عني فيما بعد:

لقد هلك جلجامش في النزال مع "خمبابا" المارد" ص 53.

من النصف الشمالي للكرة الأرضية [...] كانت وماتزال علاقة فكر إنتاجي، بيئة متعاونة مع إنسانها [...] ومن هنا فإن التجريدية التي نبعت من هذه العلاقة، كانت بلاريب، تمثل موقفا إنسانيا روحيا ترسم لنا الإنسان إزاء الطبيعة بخيرها وشرها معا<sup>1</sup>.

ويدقق شاكر حسن في بعض الجزئيات الخاصة بسمة من سمات الفن الرافديني، وهي التطعيم بالأحجار والتمنم في أعمال الزخرفة أو حتى في بعض المنحوتات الراجعة إلى تجارب بعض الفنانين العراقيين، ويعتبر هذه السمة ماثلة أيضا في الفنون العربية الإسلامية: "إن معنى التطعيم يظل مجرد مهارة في التقنية إذا هو لم يستند إلى مصدره المعرفي والثقافي. وفي تراثنا ما يدل على ظهور هذا المبدأ منذ أيام السومريين مثلا. ذلك أن عيون التماثيل وحواجبها وبعض الأجزاء الأخرى منها كانت تطعم بالأحجار الكريمة والشواهد على ذلك كثيرة"<sup>2</sup>. والطريف أن شاكر حسن لا يعتبر هذه السمة مؤثرة في الفنون العربية الإسلامية بل تتجاوزها لتؤثر في الفن المعاصر أيضا ومثاله على ذلك "فن التلصيق" (الكولاج) وإن كنا نرى هذا الربط الآلي بين التقنيتين لا يخلو من مجازفة لأن فن التلصيق له خلفياته النظرية والجمالية البعيدة عن المؤثر الرافديني<sup>3</sup> ولا يمكن مقارنة تقنية "التطعيم" بـ "الكولاج".

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص 134.

2 شاكر حسن آل سعيد: خليل الورد، نحلة - وزارة الثقافة والإعلام - دائرة الفنون 1988 - ص 34.

3 يشير قاموس التصوير إلى إمكانية وجود رابط بين فن التلصيق ومايرز لدى الفنانين اليابانيين في القرن العاشر للميلاد حيث نجد استعمالا لهذه التقنية، لكن الرابط غير مباشر وبعيد عن الموضوعية فلا يعني تشابه الاستعمال الإقرار بتأثير الفن الياباني في الفن الحديث، في هذه الناحية. لأن فن التلصيق يعود إلى القرن العشرين. وبالتحديد إلى أعمال بيكاسو وبرك بعد سنة 1914. وبعد للتعبيرية قام فنانون الطليعة الأوروبية والأمريكية بممارسة ذلك (من مالفيتش إلى نوف).

Dictionnaire de la peinture - sous la direction de Michel Laclotte - Larousse - 1987, p. 167.

كما أن أغلب الكتابات لم تتعرض إلى مسألة التطعيم في الفنون الرافدينية (انظر مثلا كتاب م. س. ديمان: الفنون الإسلامية - مرجع سابق - ص 136) وإن تعرض بعضها مثل أنطوان مورتكات في كتابه "الفن في العراق القديم" فإنه لا علاقة لها بتقنية "الكولاج". هذا وإن التطعيم هو: "أسلوب زخرفي ينحصر في تحضير قطع صغيرة مسطحة مصقولة من العظم أو العاج أو الصدف بأشكال فنية معينة، ثم حفر الأجزاء المراد تطعيمها بسطوح الأبواب والشبابيك والصناديق والمنابر والكراسي والدكك وغيرها، وتثبيت هذه القطع الصغيرة في الأجزاء المحفورة على السطوح الخشبية المشار إليها لتشكيل الزخرفة المطلوبة عليها" كما أورد د. عاصم محمد رزق في "معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية" - مكتبة مدبولي، مصر - الطبعة الأولى 2000 - ص 54.



ويعتبر شاكر حسن أن الخط والدائرة من أول الوحدات الزخرفية في عصر ما قبل السلالات أي قبل آلاف السنين من ظهور السلالات الحاكمة في العصر السومري وبالتالي تكون الأشكال الزخرفية على علاقة بالخط وقد بحث الفنان في العلاقات القائمة بين المرحلة الكتابية ومرحلة ما قبل الكتابة معتبرا أن المقارنة بين الظواهر الفنية - اللغوية تبرز ارتباطا وثيقا بين الأشكال الزخرفية التي وجدت في عصر ما قبل السلالات في العراق والأوفاق<sup>1</sup> والخط الكوفي المربع في العصر الإسلامي.

ولآراء شاكر حسن بشأن الجذور التراثية للخط العربي ماييلور تصوّرا تأصيليا جديدا، فالباحثون في الخط العربي انطلقوا من وظيفته التدوينية اللغوية أي من الجانب الألسني لكنّه انكبّ على دراسته من الجانب المعرفي. فيميّز بذلك بين دراسة الخط كشكل قابل للتدوين (نقل المضمون) وبين دراسة أسلوب التدوين وهذا يتطلّب بحثا أركيولوجيا في المصادر البعيدة للخط العربي فالمسألة لاتعلّق بصلته بالخط النبطي أو الكتابة الآرامية بل بما هو أعمق أي بشخصية أو كيان الخط العربي.

إن أغلب الباحثين نظروا إلى مسألة الخط من زاوية قريبة جدا رغم أن البعض لامس العمق المعرفي ولكن دون تنقيب حقيقي بل كانت النتائج عبارة عن ملاحظات عامة تحتاج فعلا إلى أحكام في البحث، فعفيف بهنسي يورد "مايهمنا هو أن هذه الأمة كانت أول من أوجد الكتابة وأحرف الهجاء في العالم فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين هي رسوم هيروغليفيّة تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الأولى. ثمّ ظهرت كتابات مؤلفة من نقط أشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة إلى أشكال وشطوب على الطين بقصبة قاسية أطلق عليها اسم الكتابة المسمارية التي كتب بها السومريّون أولا ثمّ الأكاديّون والعموريّون والكنعانيّون"<sup>2</sup> ويدلّ هذا الرأي على ملامسة واضحة لعلاقة خفية بين الخط العربي وإرث الكتابة في هذه المنطقة لكنّها بقيت في حدود السطح دون تحقيق تقدّم عمقي يكشف بنية ثاوية للخط العربي. وربما نجد أن شاكر حسن نفسه لم يطور نظريته إلا بعد دراسات طويلة. فقد لاحظ بدوره هذه العلاقة الممكنة بين الخط العربي والإرث الكتابي الرافديني في بعض دراساته دون أن يتوسّع في

1 مفردا "وفق"، ولقد اعتمد شاكر حسن هذا المصطلح كثيرا وسنتعرّض له بالتّحليل.

2 د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي - ص 112.

هذه المسألة فهو يورد في مقال له تحت عنوان "الخطّ العربي جماليًا وحضاريًا":  
 "تطرح لنا الذّهنية العربية في صدر الإسلام نمطا مبكرا من أنماط الخطوط العربيّة،  
 وهو الخط المصحفي (الكوفي المصحفي) فلو نحن تفحصناه باعتباره وسيلة لغويّة  
 وحضاريّة معا لاتضح لنا أنّ الأسلوب الذي جاء به كان مخالفا لما كان معروفا قبل  
 الإسلام فكان يمثّل أشكالا زخرفيّة قريية الصلة بفنون الحضارات القديمة في وديان  
 الأنهار (خصوصا حضارة وادي الرافدين ووادي النيل)"<sup>1</sup> وسيتبلور هذا التصور  
 الجنسي حين يقرّ بالعلاقة الوثيقة بين الخط المسماري وبين الخطّ الكوفي المربع  
 بالذات، وذلك بدلالة البنية التآلفية للتدوين، في قوله: "وأقصد بهذا أنّ الخط  
 المسماري يعتمد على الشكل المقطعي الرّمزي للخطّ ولكن المقطع الواحد نفسه  
 يتألف من عدّة وحدات أو أشكال هندسية على هيئة المسمار. إذن فالمسمار  
 الواحد (الشكل المثلث المنتهي بخط) يظلّ اللبنة الأولى للبناء المقطعي وكذلك الحال  
 في الخط المعروف بالخط الكوفي المربع"<sup>2</sup>.

إنّ الاعتماد على الشكل المقطعي الرّمزي يوحى بعلاقة ما، ممكنة مع الخطّ  
 العربي لكنّ هذا الاستنتاج يجعلنا ننظر إلى الخطّ العربي لا باعتباره شكلا  
 كتابيًا فقط ولكن باعتباره كيانا له حياة وضرورة وتكوّن وهذا ما اهتدى إليه  
 شاكر حسن نفسه لكن وضع له شروطا عديدة وهي:

- استقراء التشابه بين الخط العربي والأشكال الفنية السابقة.
- إجراء المنهج الأركيولوجي في اكتشاف أصغر وحدة قياسية في المنظومة اللغوية  
 (إيديوغرام).
- استبدال الهوية الألسنية (ذاتية الحرف) بالهوية الألسنية - الجماليّة.
- اعتماد مبدأ التوليد بالنظر في المصطلح الأوفاقي ومنه إلى اكتشاف ظواهر  
 ألسنيّة متطوّرة عن ظاهرة جماليّة.

1 شاكر حسن آل سعيد: الخطّ العربي جماليًا وحضاريًا - مجلة المورد - المجلد الخامس  
 عشر - العدد الرابع 1986 - ص 53.

نشر المقال سنة 1986 ولكن لاندري زمن كتابته، وبالمقارنة مع الآراء الواردة في كتاب  
 شاكر حسن "الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي" نلاحظ أنّ المقال قد تعود كتابته إلى  
 سنوات تسبق زمن نشره، لأنّ تصورات شاكر حسن العميقة بشأن أصول الخط والواردة في  
 كتابه المشار إليه قد كتبت سنة 1985.

2 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخطّ العربي - ص 21.

## 2-2-2- التّراث الصّوفي والأسطوري:

لم يبق مصطلح التّراث لدى شاكر حسن أسيرا للمجال الفكري الإسلامي بل انفتح على مجالين آخرين أحدهما ينتمي إلى القطاع الهامشي العربي الإسلامي والثاني ينتسب إلى الماضي السّحيق لشعوب بلاد الرّافدين ولأنّ حضور المراجع الفكرية الغربية لم يشكّل السّمة الطّاغية في خطاب شاكر حسن وإنّما كان بمثابة الفاعل الفكري المعاصر فقد حقّق الفنّان نوعا من الموازنة مع المرجعيّات الفكرية العربية الإسلامية التي لم ترد في شكلها الفكري الخالص بل تلبّست بالمرجعية الصّوفية. فإذا ما تقلّصت المصادر الفكرية الفلسفية الإسلامية في كتابات شاكر، فإنّ ما عوّضها بشكل وافر إلى درجة الهيمنة هي الخلفية الصّوفية للفنّان، فلا يخلو كتاب من إحالات مباشرة على الفكر الصّوفي الإسلامي بل إنّ من مقوّمات الجهاز الاصطلاحي السعيد اعتماده على اصطلاحات الصّوفية ولكن بتعديلات وتحويرات وقياس على سياقات مختلفة لا يجمعها سوى عمق التجربة الإنسانيّة واتّحاد الممارسة الفنيّة بالمقامات والأحوال الصّوفية.

إنّ اهتمام شاكر حسن بالتصوّف لا يتأتّى فقط من إيمانه العميق بأنّ الفنّ تجربة روحية أو أنّه يتقصّى الرّوح في الفنّ فحسب بل إنّ اغترافه من الإرث الصّوفي في ثقافته العراقية مثل نوعا من الرّافد الذي عاضد حدسه وإدراكه بقيمة التصوّف كما أنّ التصوّف لديه ليس نشاطا دينيا أو ضربا من السلوكيات الفردية التي يقوم بها. فلقد كان التصوّف في بغداد منذ القدم مظهرا من مظاهر الحوار الفكري الذي عرفت به العراق وكان التصوّف على مرّالعصور جزءا من الخريطة العقلية والدينية لأهالي بغداد التي كانت أرضا ومركزا للعلم والسياسة والاقتصاد كما كانت الكوفة غنيّة بالمدارس الفكرية والروحية في الإطار الإسلامي. ألم تشهد الكوفة ولادة مصطلح "التصوّف" وكان جابر بن حيّان من أوائل المتصوّفة بها؟ إنّ كلّ هذا الإرث سيتحوّل إلى تراث فاعل في التركيبة الثقافية لشاكر حسن، فهو يقوم بحفريّاته في المعرفة الصّوفية إلى درجة استبطانها. وإذا ما ذهبنا إلى اختفاء الاهتمام بالمرجعيات الفلسفية الإسلامية في كتاباته فإنّ ذلك لا ينفي تسلّلها في المرجعية الصّوفية لأنّ التصوّف الذي ركّز عليه ينتمي إلى التيار الفلسفي أي ينحدر من فلسفة الفارابي وابن سينا ومن أبرز أعلامه أبو يزيد البسطامي المتوفى سنة

261 هـ وأبو منصور الحلاج المتوفى سنة 309 هـ والسهروردي الحلي المقتول سنة 638 هـ والشيخ محي الدين بن عربي المتوفى سنة 638 هـ وعبد الكريم الجيلي الذي ظهر في مغرب العصر الإسلامي وعرف بكتابه الرئيسي "الإنسان الكامل" وهو يتصنف أيضا في التصوف المعرفي الفلسفي ويقترب من آراء ابن عربي في وحدة الوجود، وغيرهم من الذين صنفوا في التاريخ العربي الإسلامي في قائمة الغلاة والمنحرفين بالنسبة للإسلام السني خاصة ومثليه من القدامى أو المحدثين ناهيك أن ابن خلدون يورد: "إن طريقة المتصوفة منحصرة في طريقتين الأولى: وهي طريقة السنة، طريقة سلفهم الجارية على الكتاب والسنة والافتداء بالسلف الصالح من الصحابة والتابعين. والطريقة الثانية وهي مشوبة بالبدع، وهي طريقة قوم من المتأخرين يجعلون الطريقة الأولى وسيلة إلى كشف حجاب الحس لأنها من نتائجها ومن هؤلاء المتصوفة ابن عربي وابن سبعين وابن برجان وأتباعهم، ممن سلك ودان بنحلتهم ولهم تواليف كثيرة مشحونة بصريح الكفر ومستهجن البدع [...] وأما حكم هذه الكتب المتضمنة لتلك العقائد المضلة وما يوجد منها أو من نسخها بأيدي الناس مثل "الفصوص" و"الفتوحات المكية" لابن عربي [...] فالحكم في هذه الكتب وأمثالها إذهاب أعيانها متى وجدت بالتحريق بالنار والغسل بالماء حتى ينتهي أثر الكتابة لما في ذلك من المصلحة العامة في الدين بمحو العقائد المختلة".<sup>1</sup>

لا يكثر شاكراً حسن برأي ابن خلدون فبدل أن يحرق كتب المتصوفة احترقت تجربته بنار المعرفة الصوفية. ويدل ذلك على تحرره من النظرة المتصلبة في الفكر الإسلامي التي تعتبر الرؤية المخالفة للتصور السني الوسيط كفرا في حين أن شاكراً حسن يقدر أن كتابات ابن عربي مثلاً، تعبق بالإيمان. وليس التنقيب في المدونة الصوفية استدراجاً لجرأة التجربة أو تلويحاً بعقوب في وفكري. لقد وجد شاكراً حسن في التصوف مسلكاً رديفاً لتجربته في الحياة وفي الفن على أن توجهه

1 أوردته د. عرفان عبد الحميد فتاح في كتابه نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها - دار الجيل، بيروت - الطبعة الأولى 1993 - ص 21. عن فتوى ابن خلدون في شأن التصوف "بذيل كتابه شفاء السائل" ويرى د. عرفان أن هؤلاء للمتصوفة "أظهروا ميولا فكرية تمثل في مجموعها انحرافاً خطيراً يستهدف غرس نزعات عدمية في المجتمع لا تعترف بحدود الدين وقيوده.. فكانوا بذلك استمراراً لحركات الهدم التي مثلتها في صدر الإسلام الفرق الغالية" ص 20.



لا ينخرط في بعد عرفاني أي غنوصي Gnose<sup>1</sup> لأنّ العرفاني له موقف من العالم وميئته العزوف عنه والتذمّر منه فيلجأ إلى تضخيم الذات ويشعر بالغرابة عن العالم لذلك يعمد إلى البحث عن التحرّر منه باستعادة مطلق حرّيته في عالم آخر لا يعرف له مكاناً أو زماناً فيكون خلاصه ومنجّاته من خلال نشأة أخرى أو معاد آخر. غير أنّ شاكر حسن لا يرفض هذا العالم الذي عاش فيه ولم يشعر فيه بغيره ولم ينكر المكان ولا الزمان وإنما دعا إلى التجذّر مستعينا بالتصوّف لذلك لا يعتبر مسلكه عرفانياً وإذا كان العرفاني يسعى إلى إنقاذ نفسه من عالم الغفلة فيشرع في "جمع الذات" من خلال معرفة النفس لا باعتبارها جزءاً من العالم بل كوجود أسمى منه فإنّ شاكر حسن لا يتورّع عن الاكتفاء بطلب التجذّر في العالم فقد انكبّ على الكتابة والرّسم لتحقيق الوجود في العالم فيرى أنّ "ما يدفع الإنسان للكتابة أو الرّسم هو استطاعته أن يكون كاتباً أو رسّاماً لا أن يخدم الرسم بالكتابة أو الكتابة بالرّسم. وهكذا فإنّ على الفنان إذن أن يستعمل جميع طاقاته إن أمكن لكي يحقق حضوره، بل أقصى حضوره في العالم، أي أن يتّصل بالكون من شتى منافذه، فيبذل بذلك أقصى جهوده للوصول فيه."<sup>2</sup>

إنّ عامل التجربة أساسيّ في منظور شاكر حسن وهو يشترط فيها "الطاقات لأنّ الإنسان كائن طاقيّ وحضوره الحسّي في العالم لا يكون إلّا بواسطة إعلاء حرّيته في استعمال هذه الطّاقات. وإذا ما تعلّق الأمر بالتّجربة فإنّه يعتبر بلوغه لهذا الطّور متأهلاً خبرته الشخصية بالحياة. فبعد عودته من باريس، ارتدّ على ذاته وقد يفهم من هذا الارتداد فعلاً نكوصياً يشبه ما يمرّ به المذهب بالعرفانية حيث اعترف بأنّه كان في حاجة إلى الدّواء الرّوحي فشبه عودته إلى العراق بأنّها حقّقت له هذا الشّفاء الرّوحي وهو ما أدّى به أيضاً إلى الانكباب على الثقافة المحليّة. ولعلّ مثل هذا الاعتراف يدخل صاحبه ظاهريّاً في مجال التصوّف العرفاني، فمثّلت العودة

1 يدّعي العرفانيون معرفتهم السامية للحقيقة الدّينيّة فهم يطمحون إلى التوفيق بين جميع الدّينيات بواسطة معرفة باطنيّة وقد عرفت الألبان السّماويّة للظاهرة العرفانيّة بمثل ما عرفته الديانات الوثنيّة. والغنوص كلمة يونانيّة gnosis ومعناها المعرفة، والغنوص نوع من المعرفة العليا تمتاز فيها الفلسفة بالتصوّف وبالسّحر ويختلف الغنوص مع الدّين ويظهر في الثقافة الفارسيّة في هيئة المانويّة وقد تسلّل إلى اليهوديّة والمسيحيّة وظهر في الإسلام من خلال الأفكار الباطنيّة.

2 شاكر حسن آل سعيد: الحرّية في الفن - ص 13.

إلى أصول الفن الرافدي نوعا من الملاذ الفكري للفنان وتميّزت فترة الستينات في فكر شاكر حسن بالتوجه الحماسي إلى "الاحتفاظ بالأصالة" وبالانتماء معتبرا ذلك بؤرة الخلاص. ولكن خلاص من ماذا وإلى أين؟

إن تجربته الفرنسية أكدت له استحالة الاندماج في النموذج الغربي وجعلته يحيا سؤالا خطيرا لا يتعلّق بالهوية فحسب بل وبالمسار الذي يسلكه الإنسان في وجوده. فالمجتمع الغربي غارق في ماهو محدّد ورغم انقياد الفن المعاصر إلى التجريد فإن ذلك لن يحرّره من وضعه التحديدي. كما أن المجتمع الاشتراكي هو مجتمع لم يولد بعد وأما المجتمع العراقي آنذاك فهو مجتمع هجين تتنازعه القوى التقدّمية والبورجوازية المنهارة، ذات الأصول العربية. إزاء هذه الأشكال من المجتمعات: الليبرالية والاشتراكية والمخضمة قرّر شاكر حسن الاستعاضة عنها بتجربة المطلق، لكنها لن تبقى في دائرة الحلّ الفردي أو الغياب الكلّي عن الواقع لأنها رغم تجاوزها له - باعتباره زائفا - فإنّها تعود إليه. من ذلك فإنّ خيبة شاكر حسن جعلته يبحث باستمرار عن الخلاص وعن تجدد دائم ورحم أمومي وهذا ما وجده في الفن. لكنّ شرط هذا الوعي الذي يثّه لا يتعلّق بالإدراك العقلي وإنّما بواسطة الحدس الذي نلاحظ استعماله بكثافة في كتاباته ويأخذ تشكّله من الخطاب الفلسفي متماهيا مع هذا المترع الصوّفي الفلسفي.

وقد أحال في أكثر من موضع على برغسون مشيدا بنظرته الفلسفية للحدس لذلك نجد الرافد البرغسوني حاضرا في إشارات شاكر حسن لقيمة الحدس. يذكر جيل دولوز محلّلا الرؤية البرغسونية: "إنّ الحدس يدفع بنا إلى تجاوز حالة التجربة نحو شروط التجربة. لكنّ هذه الشروط ليست عامّة ولا مجردة، ليست أوسع من المشروط، إنّها شروط التجربة الفعلية. يتحدّث برغسون عن "المضي للبحث عن التجربة في يناابيعها، أو بالأحرى فوق هذا المنعطف الحاسم الذي إذ تلتوي فيه باتجاه نفعنا تصبح بالضبط التجربة الإنسانية". ففوق المنعطف، توجد بالضبط النقطة التي نكتشف فيها أخيرا الفروق في الطبيعة. لكن ثمة صعوبات كثيرة دون بلوغ هذه النقطة المحرّقة focal بحيث يجب مضاعفة أفعال الحدس المتناقضة في الظاهر."<sup>1</sup>

1 جيل دولوز: البرغسونية - تعريب أسامة الحاج - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى 1997 - ص 23.

هذا المنعطف الحاسم انخرط فيه شاكر حسن متقصيا شروط التجربة باتجاه ما هو أكثر طبيعية نحو هذه النقطة المحرقة التي جعلته يطوّر منظوره الصوفي منذ الستينات وإلى حدود الألفية الثانية للميلاد في كتابه "البحث في جوهرة التّفاني" وإذا ما أعلن على إثر عودته من باريس بأنّه ماضٍ في تجربة الوجود من خلال ما أسماه بـ "حدس المطلق"، فإنّ تطوّره الفكري وازته معرفة دقيقة بالتصوّف الفلسفي الإسلامي. وإن كان الحدس ليس من اصطلاحات الصّوفيّة فقد مثّل الرافعة الفكرية التي دفعت بالفنّان إلى سلوكه تجربة التصوّف. على أنّ هذا الاعتراف من المدارات الصّوفيّة لم ترافقه أيّ رقابة ذاتيّة من قبل شاكر حسن فلم يورد في أيّ موضع احترازا أو نقدا لآراء المتصوّفة الذين يذكّره، فكان يكتفي بالاستشهاد بأقوالهم وإشاراتهم ويهتدي بها رغم تضارب رؤى أصحابها.

وإذا كان شاكر حسن من الفنّانين الذين خبروا المذهب الوجودي ودافعوا عن بعض مبادئه فإنّ انزياحه، إثر ذلك إلى التصوّف ليس من المفارقات في فكره أو في منطق النّقلات التي عاشها فنّان عربي اكتوى بما اكتوت به الحضارة العربيّة من تمزّق بين المذاهب في الوجوديّين والتصوّف أكثر من مقوّم مشترك في مستوى المبدأ والمنهج والغاية أيضا فكلتاها تتّفقان في أنّ الوجود الذّاتي هو شرط أساسي إذ الوجود سابق على الماهيّة ويسمّي المتصوّفة الوجود الماهوي بـ "الأعيان الثّابتة" كما أنّ فكرة "الإنسان الكامل" تماثل في الوجوديّة فكرة "l'unique الأوحد" فالصفّات التي يسبغها الوجوديون عليه تتماهى مع صفات الصّوفي الكامل. وربّما يتخذ شاكر حسن مسافته من حدود هذا التّعالق بتنسيب مذهبه في التصوّف وبالتالي تمذهبه الفلسفي الوجودي كلّما تعلّقت المسألة بمركزيّة الإنسان أو بـ "تألّفه" في النزعة الإنسانيّة التي تطلقها الوجوديّة الأوروبيّة أو التصوّف الإسلامي.

إنّ الاعتماد على المرجعيّة الصوفية يتجلّى منذ كتابه "الحرية في الفنّ" وخاصّة في كتابه "رسالة في الفنّ اللاّ-إنساني" الذي كتبه في بداية السبعينات ونشره في دفّة كتابه "الحرية في الفنّ". ونورد مسردة بالاستعمالات المختلفة التي وظّف فيها الفنّان المرجعية الصّوفيّة في ثنايا هذا الكتاب:

## رسالة في الفن اللا-إنساني

الملاحظات	المحتوى	الصفحة	المتصوفة
يعتبر هذا الشاهد محوريا في كتابات شاكر حسن. إذ سيوظفه في اتجاه "البعد الواحد" لاحقا.	النقطة أصل كل خط، والخط كله نقاط مجتمعة فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط، وكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن نقطة بعينها. وكل مايقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين. وهذا دليل على تجلي الحق من كل ما يشاهد، وترائيه عن كل ما يعاني. وفي هذا قلت ما رأيت شيئا إلا ورأيت الله فيه.	98	الحلاج
تغلغل الوازع الإيماني وتأکید حضور مبدأ الثنائيات: ظاهر/باطن رؤية/حجاب...	استبدل بصنعة الله عز وجل عليه. تفكر في الصنعة وقد وصلت إلى الصانع. المؤمن الموقن العارف له عينان ظاهرتان وعينان باطنتان. فيرى بالعينين الظاهرتين ما خلق الله عز وجل في الأرض. ويرى بالعينين الباطنتين ما خلق الله عز وجل في السموات. ثم يرفع الحجب عن قلب فيراه بلا تشبيه ولا تكييف...	98	عبد القادر الجيلاني
من غريب المفارقات أن يكتب آل سعيد مقدمة تعنى بالحلاج بعد قراءته للغزالي!	أورد اسمه فقط، وذكر أن استهلاله بأقوال الحلاج وللجيلاني جاء إثر قراءته للمنقذ من الضلال.	98	الغزالي
اعتماد المؤلف على ما أورده عبد الرحمان بدوي في كتابه "شطحات صوفية".	غبت عن الله ثلاثين سنة، وكانت غيبتني عنه نكري إياه فما حبست عن وحدته في كل حال حتى كأنه أنا.	100	أبو يزيد البسطامي
اعتماده على كتاب "أخبار الحلاج لماسينيون".	- ليس على وجه الأرض كفر إلا وتحتة إيمان، ولا طاعة إلا وتحتها معصية أعظم منها، ولا إفراد بالعبودية إلا وتحتة ترك الحرمة، ولا دعوى المحبة إلا وتحتها سوء الألب.	103	الحلاج



الملاحظات	المحتوى	الصفحة	المتصوفة
أخذ من "الرسالة القشيرية"	- من أراد الحرية فليصل العبودية.	103	الحلاج
أخذ من "الطواسين" ص. 30	الذي وصل إلى دائرة الحقيقة نساني وغاب عن كياني.	108	الحلاج
لم يثبت مصدر الشاهد	من أحرقت بدايته أشرقت نهايته	106	الكيلاني
أخذ من مخطوط "الكواكب الدرية"	لا يبلغ الرجل مقام الخوف حتى يصير كأنه قتل جميع الخلق.	107	عبد الرزاق المناوي
أخذ من "الطواسين" ص. 117	من أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحيد، لا، السكران هو الذي ينطبق بكل مكتوم.	110	الحلاج
شاهد من "أخبار الحلاج" لماسينيون	من لاحظ الأعمال حجب عن المعمول له ومن لاحظ المعمول له حجب عن رؤية الأعمال.	112	الحلاج
ورد في كتاب "شخصيات قلقة في الإسلام" لبديوي	إن الهياكل قائمة بياهو، والأجسام متحركة بياسينه واليهوسين طريقان إلى معرفة النقطة الأصلية.	113	الحلاج
من "أخبار الحلاج"	على أنهم قد يهجرون النور إلى الظلام، لكي يتوسلوا بالظلام إلى النور.	113	السهروردي
من مخطوطة "رسالة في الأبعاد الحلاجية" لشاكر حسن	من النور سيتولد الظلام في قلبه، وهكذا فهو في تاريخ يستمر ما بين الوهج والظلمة.	117	الحلاج
من الرسالة القشيرية ج 1 ص 214	غيبية القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم يغيب القلب عن إحساسه بنفسه وغيره بموارد من تذكر ثواب أو تفكر عقاب.	124	القشيري
	إذا قيل فني عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة والخلق موجودين، ولكنه لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولاخير. فتكون نفسه موجودة والخلق موجودين ولكنه غافل عن نفسه وعن الخلق أجمعين غير محس بنفسه وبالخلق.	124	القشيري

إنَّ الناظر في هذه المسردة يلاحظ كثرة الإحالة على المصادر الصوفية فعلى امتداد أربعين صفحة يورد الكاتب كلَّ هذه الإحالات وهو ما يفضي إلى تصادي النصّ السعيدى بالنصّ الصوفي، كما أننا نقف على تكثيف حضور نصوص "الحلاج" في كتاب "رسالة في الفنّ الإنساني" باعتباره رحماً صوفياً وفكرياً لأغلب كتابات المتصوفة الذين أجلّهم شاكر حسن. وعليه فيمكن تحديد الثوابت العامة التي تفضي بها طبيعة التوظيف والتعامل التي قام بها شاكر حسن مع المدونة الصوفية:

- يعتمد شاكر حسن على نصوص الحلاج والغزالي دون الأخذ بأسباب الاختلاف الجوهرى بينهما بمثل ما يستعين بنصوص الكيلاني والقشيري، في طابع توفيقى أشّر على استيعاب الكتاب لأيّ متصوّف دون إقصاء، معياره في ذلك توافق أطروحاته مع ما ورد مشتملاً في كتاباتهم.
- اعتبر النصّ الصوفيّ محفّزاً للكتابة أي أنّ التجربة الصوفية تماهت مع الرغبة الذاتية في إنشاء القول، بمثل ما كانت دافعا للممارسة الفنية.
- يتّزل النصّ الصوفي في عالم الفنّان كاسترداد ذاتي لمصدر معرفي أصيل نبت في التربة العربية. إذ لم يحل شاكر حسن على أيّ من المصادر الصوفية الغربية.
- نظر شاكر حسن إلى التجربة الصوفية لا على أساس انحباسها في الإبتيمية العربية الإسلامية بل كبديل إنساني يشمل الفنّان العربي والفنّان الغربي عموماً.
- عدّت كتابات المتصوفة معينا نابضاً للجهاز الاصطلاحي السعيدى وهو ما سيجعلنا نتفحص على امتداده قدرة شاكر حسن على أخذ المصطلحات وشحنها بدلالات فنية مستحدثة.
- أكّدت المسردة عودة الكاتب إلى صنفين من المصادر إحداها يشمل النصوص/الأصول للصوفية وثانيهما يشمل ما ورد جمعه وذكره في كتابات المحققين أو المستشرقين وهي ملاحظة تساق على جميع الاستخدامات في كلّ كتبه.
- لم يتورّط شاكر حسن في القراءات الاستشراقية للنصّ الصوفي وهو ما يجذّر فعله النقدي في التعاطي مع كتابات المستشرقين.

إزاء هذه الثوابت العامة نتفحص أوجه اشتغال الآلية الصوفية في رؤية شاكر حسن وهي تتداخل بالأسطورة وبالدين الإسلامي لتكون توليفة ويتحول بموجبها شاكر حسن إلى مؤلف Bricoleur<sup>1</sup>.

#### أ - السكف القديم للتصوف:

ما هو وجه الترابط بين التصوف الإسلامي وبين الأسطورة؟ أليس المزج بينهما أو الوصل من سمات مغامرة في المعرفة قد يخذلها المنهج ولا يجيزها البحث العلمي الذي يفرق بين الأنساق؟

لقد أعلن شاكر حسن أن جينيالوجيا البحث لديه قائمة على هذه المغامرة التي يكون فيها صوتا مفردا في دائرة الفكر العربي وبمثل ما ربط بين الزخرفة العربية وبين الفن الرافدي وبين الخط العربي وأصول منظومة الحروف والأعداد فإنه يصل بين التصوف الإسلامي وبين الأسطورة الرافدية القديمة دون أن يقع فيما وقع فيه بعض الباحثين الغربيين أمثال آسين بلاثيوس<sup>2</sup> أو العرب أمثال أبو العلا

---

1 نعتد ترجمة لفظة Bricoleur الفرنسية بـ "مؤلف". هذا وقد أبقى شاكر حسن على اللفظة الفرنسية دون أن يحاول ترجمتها والأقرب أنه استعملها ابتداء بترديد ليفي شتراوس لها في كتاباته حيث اعتبر عمله بمثابة Bricolage دائم. وإن كنا نترجم هذه اللفظة بعبارة "تخاريف" فيكون صاحبها "متخاريف" فإن هذه الترجمة لوثق اتصالا بمجال الحرفة أي بالمعنى الأصلي للفعل. ولكننا خیرنا استعمال لفظة "توليفة" و"مؤلف" لأن المجال الإجرائي الذي يطبق فيه الفعل هو مجال الفكر والكتابة ومقصد "المؤلف" أنه يركب ويمزج بمهارة وحنق بين أفكار متباعدة في ظاهرها ليكون منها نسقا أو خطابا. وقد اهتمينا إلى هذه الترجمة تواسلا مع ما أقدم عليه جابر عصفور في ترجمته لكتاب "الفكر البري" والغريب أن شاكر حسن أشار في هامش كتاب "جوهرة التفاني" (ص 66) إلى اقتراح عصفور إلا أنه لم يعتمد وأبقى على المصطلح اللاتيني. ولقد ذكر جابر عصفور: "الموالفة-الموالف Bricolage-Bricoleur مصطلح من المصطلحات الدالة عند ليفي شتراوس يشير إلى الطريقة التي يؤلف بها العقل الوحشي من البقايا أو المعطيات الجاهزة في عالمه توليفات جديدة بواسطة منطق حسن بتدبر أمره بالوسائل المتاحة المحدودة. وإذا كانت الموالفة عملية تصنيف وترتيب المعطيات جاهزة قديمة فإن الموالف هو الفاعل الذي يقوم بهذه العملية." أنظر كتاب أبيث كروزوبل عصر البنيوية- ترجمة جابر عصفور - بغداد 1985 ص 266.

2 آسين بلاثيوس، مستشرق أسباني، درس تصوف ابن عربي وقال بتأثره بفكرة "التثليث المسيحية" بدعوى أن ابن عربي يقول بنوع من العلاقات الثلاثية في الوحدة الإلهية. أنظر كتابه: "ابن عربي: حياته ومذهبه" - ترجمة عبد الرحمن بدوي - القاهرة مكتبة الأنجلو 1965 ص 259-277.

عفيفي<sup>1</sup> في ربطهم بعض الآراء الصوفية بالمنابع المسيحية أو بالأفلوطينية المحدثّة. إنّ شاكر حسن بحث عن جذر آخر لهذا التصوّف، وهو جذر غير متّصل بالبنية السطحيّة للخطاب الصوّفي بل بالبنية العميقة أي بالأشعور المعرفي لهذا الخطاب وهي آليّة استخدمها بدوره مع فنّ الخطّ العربي والزخرفة العربيّة. كما أنّ مقاربته لهذه المسألة لم تخرج عن هاجسه الفنّي فهي ليست بحثاً فكريّاً صرفاً، إنّما غايته الأساسيّة تكمن في بلورة رؤية فنيّة جامعة تستوعب التصوّف وجذره الأسطوري لتكون الممارسة الفنيّة، في جوهر الفعل الوجودي وهو ما ينعكس على التّعبيرات الفنيّة من خامات وأساليب وتقنيات.

## ب - الأسطورة كخزان تشكيلي:

ينطلق شاكر حسن من تصوّر دقيق للأسطورة، متبنّياً أطروحات ليفي شتراوس ولكنّه لا يتمسّك بتفصيلاتها فهو يأخذ منها ما يتواءم والأطروحات التي يبنّيها تباعاً وهي لا تبتعد عمّا يجمله جيلبير دوران في أن: "الأسطورة امتداد للأنساق والنماذج والرموز البسيطة [...] نعي بالأسطورة منظومة ديناميكيّة تتوصّل إلى التّشكيل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعقلن لكنّها تستخدم سياق الرّواية الذي تتحوّل فيه الرموز إلى كلمات والنماذج إلى أفكار وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق"<sup>2</sup> وهي بهذا المعنى قالب غير كمّي بل دلالي وديناميكي أي متحوّل بما هو بنية في شكل مجموعات تنتهي إلى بنية أشمل وهي النظام التخيلي.

لابدّ أن نوضّح أنّ شاكر حسن لا ينظر إلى الأسطورة كمجرّد حكاية تعليليّة أو تربويّة، وتبنّيه لمفهوم البنية في الأسطورة جعله باحثاً عن العمق الرّمزي، فخرج بذلك عن التّصوّر العربي القدم لها من جهة<sup>3</sup> ثمّ لم ينظر إليها كمجال حيوي

---

1 يعزّ أبو العلا عفيفي من أكبر دارسي تصوّف ابن عربي وقد ربط بين ابن عربي والتّليث في تطبيقه على "قصص الحكم" بقوله أنّ "فكرة التّليث تلعب دوراً مهماً في فلسفة ابن عربي، وغريب حقّاً أن يكون لها هذا الشّأن في تفكير صوفي مسلم، ولكنّ صاحبنا خرج عن كلّ مألوف ومقرّر عند المسلمين" - أنظر كتاب: قصص الحكم لابن عربي - دار الكتاب العربي، بيروت 1946 - ص 132.

2 جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا - ترجمة: د. مصباح الصّمد - المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 1991 - ص 39.

3 بالعودة إلى المعاجم العربيّة نجدها عاجزة عن إعطاء المدلول الحقيقي لكلمة الأسطورة فالأساطير هي "الأحاديث التي لاتنظام لها" و"الأباطيل العجيبة". أنظر مادة "سطر" في اللسان لابن منظور والمحيط للفيروزى.



وتخييلي يسترشد منه الفنان المعاصر البعد الرموزي في أعماله التشكيلية. لقد نظر إليها في بنيتها بمباشرة وتفكيكها وفهمها والوقوف على أسرارها باعتبارها "خلف" للفكر الإنساني. وقد استتبع ذلك البحث في كيفية التعامل مع الأسطورة ووجه قراءتها، فهل نكتفي بالنظر في تعاقب أحداثها سطرا سطرا أم في النظر إلى بدايتها ونهايتها أم نتعامل بمثل ما نستمع إلى الموسيقى؟ ما هو وجه القراءة الذي سار عليه شاكر حسن؟ إنه يقرأ الأسطورة في سياق إدراكه وقناعته بما ذهب إليه ليفي شتراوس في تحديده المبتكر لقراءة الأسطورة في قوله المختصر: "سيكون إدراكها (الأسطورة) كمجموع كلي واكتشاف عدم انتقال المعنى الأساسي للأسطورة بواسطة سياق الأحداث إذا جاز لي القول [...] علينا بالتالي قراءة الأسطورة وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نصّ أوركاسترا فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة [...] بدون معاملة الأسطورة كنصّ أوركاسترالي يكتسب مقطعا إثر مقطع لن يكون في وسعنا فهمها كمجموع كلي واستخلاص معناها"<sup>1</sup>

تهدف هذه القراءة إلى إدراك المعنى واستجلاجه بالبحث عن النظام في الأسطورة بما هي قرية من اللغة ولا يمكن إنتاج المعنى إلا بواسطة جمع العلاقات في شكل حزم وكإجراء لهذه القراءة تخير شاكر حسن في مساره نوعا من الأساطير التي لا تنتمي إلى الأساطير الطقوسية أو التاريخية أو أساطير التكوين. فاختار أسطورة "نزول عشتار" لتبيان القاع الأسطوري للقيم التشكيلية (الألوان والشكل والفضاء) وما تركيزه عليها إلا بسبب ديمومة حضورها لدى السومريين والبابليين والآشوريين وتلبسها بالفكر العراقي إلى يومنا. ويستعرض شاكر حسن تفاصيل الأسطورة التي تفيد قرار عشتار بالنزول إلى العالم السفلي دون الرجوع إلى زوجها تموز وبملاقاتها لحارس أبواب الجحيم ومن ثم نزعها لخلتها وتاجها وأقراطها وقلائدها إلى أن وقفت عارية أمام أريشكيغال وفي لحظة غاضبة انقضت عليها فأمرت وزيرها أن يطلق على عشتار العديد من الأمراض وهو ما أدى إلى تدخل الآلهة بفضل رسول أبلغ أريشكيغال بضرورة تخليص عشتار فقبلت مرغمة أن تسكب عليها الماء الذي أعاد إليها الحياة فاقتيدت عشتار إلى الأبواب السبعة

1 كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى - ترجمة صبحي حديدي - دار الحوار - الطبعة الأولى 1985 - ص ص 41-42.

وعند كلّ باب كانت تستر جسدها وتستعيد ألبستها وبدافع العودة إلى العالم العلوي أجبرت زوجها تمّوز أن يحلّ مكانها فسلمته إلى مرّة العالم السفلي.

اكتفينا بهذه المتاليات في أحداث هذه الأسطورة لتأمل أوجه تعامل شاكر حسن مع تقلّباتها. فهو يعتبرها جامعة للعناصر التشكيلية وهي: اللون، الخطّ، الفراغ والتّكوين. إلّا أنّه يركّز بشكل أساسي على عنصر اللون لتوفّره في الأسطورة ولكنّ هذا الحضور لا يرقى إلى التسمية بشكل كليّ بدليل أنّ شاكر حسن يبيّن أنّ اللون الأسود هو اللون الأساسي في الأسطورة رغم عدم ذكره فهو "يحدثه" كما يقول من خلال "العالم السفلي" لأنّه عالم يوحى بالظلمة ومن خلال "الكلاب السوداء" وكذلك اللون السّماوي اللازوردي وهو لون معبد أريشكيغال في الأسطورة ووجوده في العالم السفلي باعتباره اللون المقدّس وقد بقي استخدام هذا اللون مستمراً في الفكر الإنساني الديني وفي فن عمارة المساجد وخاصّة المنائر، ومن الألوان الأخرى في الأسطورة اللون الأخضر وقد ظهر في الإشارة إلى الأعشاب أو في التصريح باخضرار وجه تمّوز.

لا يقف شاكر حسن عند حدود استخراج الألوان وإنّما يشدّد على القيمة الرّمزيّة للون وكأنّه ثابت بنائي يتجاوز المكان والزّمان فاللون اللازوردي مقدّس ومثله اللون الأخضر الذي يرتبط بالخصوبة في الفكر العراقي القديم ويتسرّب إلى الكرامات الدينيّة. كما يستخرج اللون الأحمر من حضور وهج الشمس في الأسطورة وهو باستخراجه لهذه الألوان الرئيسيّة يهدف إلى القول بضرورة وعي الفنّان بما يستوعبه اللون من إمكانيات تعبيرية عن الوجود وهو يحتجّ بأنّ: "ذكر هذه الألوان يقودنا إلى تحديد مصادر الفكر العراقي القديم والتي لعبت دوراً مرموقاً في ثقافة الإنسان في وادي الرافدين فكأنّ احتواء أسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي عليها يظلّ المختبر التحليلي لهذه الثقافة والتي قوامها إدراك مترلة الإنسان من قوى الطبيعة وهي في صيرورتها الإنتاجيّة وليس في بنيتها الاستهلاكيّة أنّ ورود هذه الألوان هو بمثابة تأويل معرفي لمترلة الفكر من الطبيعة أو الثقافة من الفطرة"<sup>1</sup>

إنّ اختيار شاكر حسن "العالم السفلي" للبحث عن القيمة اللونية مرده نظريته إلى الطبقات الكامنة في اللون الذي ليس مجرد صبغة وإنّما حياة داخلية لذا شدّد على صلة الألوان بالطبيعة وما حركة الفكر غير استهلاك لها أي هي أصل بمثل ما تكون

1 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 48.

الفطرة في الإنسان. ويكشف هذا التصور عن البحث الدائم لشاكر حسن عن الرّحم La matrice للفعل البشري وبالتالي الفعل الفنّي أي أن يتحوّل الفنّان من كائن موصول بالعالم بواسطة الفكر إلى كائن موصول في العالم بلا واسطة أو مباشر له بحسّيته الطّبيعيّة وهي وضعيّة يوميّ إليها عند تعرّضه إلى "لحظة الفعل" في الأسطورة وهي رديفة للحظة الفعل التشكيلي فيذكر تيار التعبيريّة التجريدية باعتباره مجسّدا لوضع فناء الفنّان في عالم اللوحة، فهذه اللّحظة هي لحظة الخلق. إنّ استحضر طعام الحياة وماء الحياة لعشتار في الأسطورة هو شبيه باستحضر الفنّان جاكسون بولوك للحياة إلى اللّوحة، في تقدير شاكر حسن. لكنّ هذا التشبيه وإن استوى من حيث تحقّق فعل الخلق الأسطوري من ناحية والفنّي من ناحية أخرى فإنّ ما يمكن الإشارة إليه أنّ وجه التشابه الأكبر هو في مباشرة جاكسون بولوك<sup>1</sup> للفعل الفنّي أثناء إنشائه للعمل الفنّي، فهو يعتمد لوحات ذات مساحات شاسعة يرسم عليها بوضعه للقماش أرضا ويذرّعها جيئة وذهابا فيكون حضوره في اللوحة<sup>2</sup> أي في العالم.

إنّ الفعل التشكيلي مماثل للفعل الأسطوري من خلال حياته في اللّوحة وبغيابه عنها يكون الموت وهو لا يماثل ممارسة بعض الفنّانين الغربيّين أمثال فان غوغ وكوكوشكا أي لا يتّصل بارتعاشة الفرشاة التي تنقل الأحاسيس العميقة وإنّما هو مواجهة مباشرة مع العالم أي مع اللوحة.

إضافة إلى عنصر الألوان والفعل الفنّي، يعتبر شاكر حسن أنّ الأسطورة تمنحنا عنصر الشكل أيضا من خلال رسم ملامح الشخصيات ومن أبرزها عشتار فهي

---

1 جاكسون بولوك Jackson Pollock: فنّان أمريكي ولد سنة 1912 وتوفي سنة 1956 وقع تحت تأثير السوررياليتين خلال الحرب العالميّة الثانيّة. أهتمّ بالأساطير وتقنيات هنود أمريكا وبالرّسوم الجداريّة المكسيكيّة وتخلّى عن المسند منتهجاً طرقاً ذاتيّة في الرّسم، مستفيداً من الأطروحات الرّائجة آنذاك حول "الرّسم الحركي" التي نادت بها التعبيريّة التجريدية" على يد هارولد روزنبرغ.

2 ورد عن بولوك قوله: "رسمي لا يأتي من مسند اللوحة. أنا نادرا ما أشد قماشتي على إطار قبل الرّسم. أنا أفضل أن أثبت القماش على حائط صلب أو على الأرض بالمسامي. وعلى الأرض أحسن براحة أكبر أشعر بالأكفّة لأنني أشعر بأنّي جزء من الصّورة ما تمت بهذه الطّريقة أستطيع أن أنور حولها، أستغلّها من الجهات الأربع وأكون حقّا في الصّورة [...] أنا أحاول أن أجعل للحياة تنبثق من خلال اللوحة وحين أفقد الاتصال مع اللوحة تصبح النتيجة فوضى". أنظر: إدوارد لوي سميث: الحركات الفنّية بعد الحرب العالميّة الثانيّة - ترجمة: فخري خليل - دار للشؤون الثقافيّة بغداد 1995 - ص ص 26 - 27.

سيّدة السماء والآلهة المؤنثة وأوصافها الدقيقة في الأسطورة ترفعها إلى درجة التشخيص فكأنها أنموذج من لحم ودم. وكذلك شأن شخصية الوزير "ننشوبر" بينما تتفاوت بقية الشخصيات بين التشخيص وبين التجريد وهو ما حدا بالكاتب/الفنان أن يحدّها في أربعة أنماط:

● الحالة التشخيصية ممثلة في شخصية إنانا التي تظهرها الأسطورة في شكل واضح المعالم.

● الحالة التجريدية ممثلة في الإله أوتو إله الشمس الذي لا يظهر إلا من خلال الوهج.

● الحالة التعبيرية ممثلة في وصف الإله أنكي باعتباره ذي مشاعر وعاطفة ويقلق على ابنته إنانا.

● الحالة ما بعد التجريدية ممثلة في الكلاب السود (الجالا) التي أرسلتها أريشكيغال للبحث عن تمّوز، وهي تعبّر عن روح الشرّ في العالم السفلي.

هذه الوضعيات تتوافق مع الجانب التمثيلي وهي تتراوح ما بين التشخيص والتجريد وهي ثنائية ضدية ستكون ثابتا من الثوابت التي يدرسها آل سعيد ويعمّق البحث فيها حين يعتبر أنّ الأسطورة هي بمثابة لوحة ما بعد تجريدية لأنها تقدّم لنا الأماكن والشخصيات والأحداث دون محاكاة وفي الوقت ذاته لا تدفعنا إلى التأمل فهي "بين بين" أي تستبطن التشخيص في التجريد. فالأسطورة في نظر آل سعيد تحكمها بنية ديناميكية بين عنصري التشخيص والتجريد، ومنه قيامها على ثنائية ضدية عديدة: العقم/الخصوبة، حبّ إنانا لتمّوز/تسليمه للكلاب، التزل إلى العالم السفلي/العروج. وإذا كانت اللوحة هي السطح التصويري والبقعة اللونية في الوقت نفسه فإنّ الأسطورة لها أبطال تجريدو الصفات وغير تجريدين في الوقت نفسه. إنّ هذا التعارض والتداخل وهو ما يفضي إلى هذه النتيجة: "المدلول الجمالي في كلّ من الأسطورة والفنّ المرسوم هنا هو مدلول ديناميكي لأنّه لا يظهر إلا في حالة ديمومية أو (مكوكية) وبغير هذا التّصوّر فسوف لا يبدو في شكله الحقيقي أبدا. على أنّ هذا الشكل (الدال) لهذه الديمومة هو أن تبدو وكأنّها بمثابة الصّورة السلبية Négatif للتصوير الفوتوغرافي"<sup>1</sup>

1 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 60.



## ج - الشخصية الأسطورية ومنصب الفنان:

لماذا يعود شاكر حسن إلى أسطورة جلجامش في مقارنته لذاتية الفنان؟ وكيف يربط بين الأسطورة والتصوّف كمجال حيوي للتجربة الفنية؟ وإلى أي مدى يتجانس الخطاب التشكيلي مع الطاقة الإيحائية للخطاب الصوفي والأسطوري؟

إنّ التأكيد على أهمية شخصية "أنكيڊو" في أسطورة جلجامش يرجع إلى قراءة مخاطرة قام بها شاكر حسن. فـ "أنكيڊو" عاش مراحل متعدّدة بدأها ككائن خلقي أي برّي، عاش مع الحيوانات، له حسّ واسع، منفتح إزاء الطاقات الكونية وله صلة بالعالم الطبيعي: النبات والبرية: كلّ هذه الصفات جعلته متجذراً في الطبيعة وهو على النقيض من شخصية "جلجامش" الذي ثلثاه من الآلهة وثلثه الآخر من الإنسان. لكنّ "أنكيڊو" عاش مرحلة ثانية إثر انجذابه إلى المرأة وتعرّفه عليها حيث فقد خصائصه الأولى وأصبح أقلّ انفتاحاً على الطاقات الكونية وتراخت طاقاته الحدسية وتعطلت صلاته بالحيوانات بأن تحوّل كائناً بشرياً فاستبدل صداقته للحيوان بصداقته "جلجامش". ولم يفقد "أنكيڊو" صلاته بالطبيعة فقط وإنّما فقد أيضاً قدراته الفسيولوجية فتقلّصت قدرته على العدومثل الظباء وتبلّدت حواسّه.

إنّ شخصية "أنكيڊو" موصولة بالفكر الصوفي الآسيوي الذي يحتكم إلى الوجود الشئني للطبيعة أو إلى المملكة النباتية أو النبات الطبيعي وبهذا فإنّ "أنكيڊو" متّصل بالأرض بل هو متجذّر فيها. إنّه يلخّص وحدة الكائن الحيواني والنباتي وهو ما أشار إليه شاكر حسن بأنّ هذا الميسم لشخصية "أنكيڊو" ظهر في الوحدات الزخرفية والتصويرية على فخاريّات دور سامراء وحلف العبيد في عصر ما قبل السّلاّات في العراق. وتبدو المقارنة بين "أنكيڊو" و"جلجامش"، بين وضعين جماليين فالأوّل يشير إلى التشخيص والثاني إلى التجريد، بحكم رغبة "جلجامش" في بلوغ الألوهية ويسحب شاكر حسن هذا التحليل على جينياالوجبا الفنّ الرافدي بل يقيمه حدّاً فاصلاً فيطور الكتابة في بلاد الرافدين، ويعتبر أنّ الأسطورة كانت منبت الكتابة. وليكشف عن مدى تجسّد هذا الرأى يضطلع بمهمة الآثارى ويبيّن كيف تطوّرت الكتابة من شكلها التصويرى إلى شكلها المسمارى من القرن الثّلاثين إلى القرن السادس قبل الميلاد. كما أنّ هذه العلاقة بين "أنكيڊو" وبين الأختام الإسطوانية تبدو حاضرة عبر العصور.

ولئن مثل "أنكيدو" الشخصية الأسطورية الأقرب إلى تصوّر آل سعيد فلاّنها كانت بالنسبة له السلف البعيد للتصوّف الإسلامي. فقد جسّد "أنكيدو" الذهنية الرّعوّية من خلال استنطاق الطبيعة في حالة تجمع بين الطّبع والتّطّبع. ولازم في فترته الأولى النبات والحيوان فيما اصطلح عليه شاكر حسن بـ "المنظور الخليقي" الذي يكون بالنسبة للمتصوّف المسلم بمثابة "الفناء عن ذكر الله في الله" لأنّ الذّوبان في الطبيعة يعطي المرء قدرة على الاتّصال بالمخلوقات الأخرى غير الإنسان وقد يبلغ الصّوفي في مسيرته نحو الواحد الأحد مثل هذه المرتبة ويشبّه ذلك بنوع من "وحدة الوجود".

يذكر شاكر حسن: "مادما بصدد العلاقة بين أنكيدو والتّصوّف الإسلامي من حيث معايشة الإنسان للحيوان أو اكتشاف شخصية أنكيدو الخليقي في المرحلة التي استطاع فيها المسلم أن يعبر عن نزعتة الخلقية (تخاطبه مع المحيط الخليقي من حجر وحيوان ونبات..). فإنّ ملاحظتنا إذا ستعنى باكتشاف شخصيته في ذراها المتجدّدة"<sup>1</sup> ويقصد بذلك تعرّفه على جلجامش إلى حدّ الألفة التي ستنتهي بتأكيد الامتزاج الإنساني بين ثلث "جلجامش" الإنساني وثلثي "أنكيدو" الإنسان وهو بلوغ للقمّة الإنسانيّة التي يطلق عليها شاكر حسن صفة "الإنسان الكامل" وهي تسمية استعارها من الحقل الصّوفي.

إنّ "الإنسان الكامل" مصطلح مأخوذ من عنوان كتاب لعبد الكريم الجيلي الذي تتلمذ رأساً على ابن عربي ولذلك فإنّ مضانّ هذا المصطلح هو ابن عربي الذي تشير الدراسات إلى تأثره بالحلاج في هذا الباب بالذات حيث تبين منه الموقف الفلسفي، من الحديث القائل بـ "إنّ الله خلق آدم على صورته". يقول ابن عربي: "لما شاء سبحانه من حيث أسماؤه التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر كلّ [الإنسان الكامل]، لكونه متّصفاً بالوجود، ويظهر به سرّه إليه، فإنّ رؤية الشّيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة... فكان "آدم" عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصّورة"<sup>2</sup>

1 المرجع نفسه - ص 90.

2 محي الدين بن عربي: فصوص الحكم - دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى 2000 - ص 120.

إنّ "الإنسان الكامل" في تصوّر شاكر حسن مقترن بالفنّ والفنان أي أنّ الاصطلاح الصوفي ينسحب على رؤية مخصوصة عربيّة إسلاميّة لجوهر تعريف منصب الفنّان وهو ما يتيح لنا مزيد النظر في مسألة "الإنسان الكامل" وبيان اتّصالها الوثيق في رؤية شاكر حسن بتجربته الفنيّة وبتحديدده لمنصب الفنّان وموقعه في الوجود.

#### د - العمل الفني كتجلّ للإنسان الكامل:

يتقاطع الأسطوري والصوفي في تجربة شاكر حسن وهو كثيرا ما يربط بين بطولة ومعاناة الشّخصيّات الأسطوريّة وعذاب الشّخصيّات المتصوّفة ويندمج كلّ ذلك في ذات الفنّان المؤمن وفي إطار تلمّس معنى "الإنسان الكامل" استعمل شاكر حسن الشّجرة في تخطيط من تخطيطاته و"الشّجرة" لدى الصّوفيّة هي "الإنسان الكامل"<sup>1</sup>. إنّ التسلّق والتدرّج في الفكر الصّوفي يعبر عن التطوّر الروحي للإنسان ولهذا أخذت الشّجرة حيّزها الاعتباري في استعارات الصّوفيّة رابطين بينها وبين تجربة الفرد في الارتفاع الروحي والخلاص من الدنيوي، فمنذ فترة ما قبل الإسلام اتخذت الشّجرة دلالة رمزيّة للخلود والاستمرار وكانت عمليّة تقديس الأشجار في الحضارة العربيّة أمرا غير غريب. واستوت الشّجرة في تجربة كبار المتصوّفة في مقام المحطّة الأخيرة التي يبلغونها، فالجنيد، مثلا، يصل به معراجه إلى "شجرة غيلان" ويباع تحتها مثلما بويح الرّسول الكريم من قبله تحت شجرة في الحديبيّة وعرف العرب في القدم "شجرة ذات أنواط" والعزّي نفسها كانت شجرة. يرى علي زيعور أنّ: "الجاهلي تصوّر الشّجرة مسكنا للأرواح وتعبيرا عن الرّوح الخالق والظّل المنعش والحياة والماء [...] كذلك فعل الصّوفي الذي قفز إلى الينابيع وأشار إلى أنّ الإنسان الكامل هو شجرة، أي أنّ هذه رمز للتّكامل والتّفريد أو التّحقّق، وللروح والتّجدّد والخلود."<sup>2</sup>

لقد عاد الفنّان العراقي في أغلب تمثلاته الفنيّة إلى الإرث الفني القديم متوخيا عنصر "الشّجرة" ناظرا في رمزيته أكثر من شيئته في أغلب الأحيان في شكل

1 بسّام عبد الوهاب الجابي: اصطلاحات الشيخ محي الدين ابن عربي - دار الإمام مسلم - الطبعة الأولى، 1990 - ص 68.

2 علي زيعور: الكرامة الصّوفيّة والأسطورة والحلم - دار الأندلس - الطبعة الثّانية 1984 - ص 223.

استلهم رموزي. وقد اتخذ الاستلهم أبعادا تشخيصية وعلامية مختلفة. الشجرة كقيمة رمزية في المخيال الجمعي ترتبط بقصة خلق آدم وبفعل الطرد أو الخروج من الجنة وارتباطها بالخلق أساسا يجعلها في منصب الإنشاء الأول والتأسيس والتحويلات الكبرى والتحول إلى الأرض والبداية أي هي متصلة بتعبير أعمق بـ "لحظات الأصول les moments d'origine" إنها لاتنفصل عن الخطوة الأولى التي يقوم بها الفنان وهو إزاء بياض قماشته أو مادته على اختلافها. لكن هذه الشجرة في إطلاقيتها باعتبارها شجرة مقدسة كما في الفكر الآشوري أو عنصرا قاسيا في مشهديات الطرد التي باح بها القصص الديني تنضوي في سجلات الأنواع بحيث لا يمكن أن نتحدث عن شجرة بإطلاق إذا ما نزلنا هذه الرمزية في السياق الإسلامي حيث يقع التمييز بين نوعين من الأشجار: الكرمة، وهي الشجرة التي عنها النص القرآني باعتبارها مخصوصة بالتحريم الذي أمر الله تجنبها وعدم الأكل منها وهي "شجرة المحنة" بينما خصّ "شجرة الزيتون" بالإعلاء لأنها الشجرة التي تاب عندها آدم ورغم هذا التمييز بين النوعين أي بين الشجرة الطيبة والشجرة الخبيثة في الخطاب الديني فإن رمزية الشجرة كانت ضعيفة في المخيال العربي. ذكر وحيد السعفي: "إن الشجرة لم تمثل في الذهنية العربية الإسلامية فضاء غنيا بالرمز، ولعلها لم ترتبط عند العرب، لا في جاهليتهم ولا في إسلامهم، بعالم المقدس خلافا لما جرت عليه شعوب كثيرة ربطتها بالسماء فقدسوها أو عبدتها"<sup>1</sup> إن الفنان العراقي متورط رمزيا في هذا الخزان لكنه منحط أيضا في استحضار تراثه القديم جدًا. إذ يعود بعنصر الشجرة إلى الحقبة السومرية والآشورية ليتشرب من معينها. لقد عكست الأختام الاسطوانية في الفن السومري والآشوري مدى حضور الشجرة المتجذرة في الحياة الرعوية والمتطابقة مهامها مع مهام الراعي وتتلخص في حماية الحيوانات فالشجرة رمز لمكافحة العدوان والشر وهي "شجرة مقدسة" ويعتبر اعتقاد الإنسان بوجود هذه الشجرة المقدسة قديما جدًا. إذ تبرهن المشاهد المصورة للنباتات في الأختام الرافدية القديمة بأن الرمزية الطقسية يرقى تاريخها إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ويتواصل هذا الاعتقاد في المعيشي المعاصر حيث تعتبر "شجرة آدم" من المواقع المقدسة ذات الأهمية الدينية والروحية في العراق وتقع هذه الشجرة في مدينة البصرة.

1 وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن- تبر الزمان 2001- ص 10.



لم يستطع الرسّام العربي أن يغادر النمط الرّعوي والزّراعي الذي تجلّى خاصّة في تجارب الفنّانين الذين اتّخذوا من التشخيص وجهتهم وحافظوا على التّشبيث بعنصر الشّجرة أو التّبات في أعمالهم الفنّية. يعتبر جيلبير دوران أن الشّجرة تنتمي إلى الرّموز التّباتية وعموديّتها تعبّر عن الجنس البشري وهي مشاكلة للرّمز الزّراعي القمري ومقترنة بالمياه وهو سرّ دعوتها بـ "شجرة الحياة" وتنحو الشّجرة نحو التّسامي، نحو توجيه رسالتها الرّمزية بشكل عمودي. ويحدّد دوران "إنّ أقدم الأماكن المقدّسة، من مراكز طوطمية استرالية إلى المعابد البدائية السامية الإغريقية والهندوسية، كلها تتألف من شجرة أو من وتد خشبي بجانب نصب حجري"<sup>1</sup> ويرى الأستاذ "مورتغات" في كتابه "تمّوز" أنّ فكرة تجسيد تمّوز بالشّجرة انتقلت إلى "شاماس" و"مردوك" و"آشور" عبر مراحل زمنية متعاقبة أي أنّها كانت مدار الألوهيّة. لذلك فإنّه لا يمكننا أن نعزل التّصورات الفنّية لـ "الشّجرة" دون إقحام "المقدّس" ولكن إذا كان الفنّان السومري قد استحضّر "المقدّس" فجعله محايا للشّجرة فهل أبقى الفنّان العراقي على هذا "المقدّس" وبالتالي حافظ على القاع الجليل لعنصر الشّجرة. إنّ "المقدّس" في الفن هو غيره في الدين ولم يكن بوسع الفنّان القديم غير المطابقة بين المقدّس والتّروع الدّيني، لكن الفنّان المعاصر يواجه رهانا صعبا ويتمثل في اختبار عمله الفنّي: أكان باستطاعته أن يبقى على عنصر "المقدّس" في تناول "الشّجرة" أم يحولها إلى مجرد موضوع؟

يتمظهر المقدّس كما يبيّن مارسيا إلياد كواقع نظام مخالف تماما للواقع الطبيعي ويثبت أنّ "التّعارض بين المقدّس والمدنّس عادة ما يترجم إلى تعارض بين الواقع واللاواقع"<sup>2</sup>.

لكنّ هذه الرّمزية المتنامية للشّجرة تشتغل في المخيال الرّمزي وتلتفّ بالإنسان الذي يشدّد شاكر حسن على أهميّة فهمه وفق التّصوّر الرّؤيوي الذي يستند على مصادر المتصوّفة. يذكر الجرجاني تعريفا دقيقا للإنسان بقوله: "الإنسان هو الحيوان النّاطق [...] والإنسان الكامل هو الجامع لجميع العوالم الإلهيّة، والكونيّة الكلّيّة، والجزئيّة. وهو كتاب جامع للكتب الإلهيّة والكونيّة، فمن حيث روحه وعقله كتاب عقليّ مسمّى بأمّ الكتب ومن حيث قلبه كتاب اللّوح المحفوظ، ومن حيث

1 جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا - ص 320.

2 Mercia Eliade: *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965, p. 81

نفسه كتاب المحو والإثبات، فهو الصّحف المكرّمة المرفوعة المطهّرة، التي لا يمَسّها ولا يدرك أسرارها إلاّ المطهّرون من الحجب الظلمانيّة. فنسبة العقل الأوّل إلى العالم الكبير وحقائقه بعينها نسبة الرّوح الإنساني إلى البدن وقواه، وإنّ النّفس الكلّية قلب العالم الكبير كما أنّ النّفس النّاطقة قلب الإنسان وكذلك يسمّى العالم بالإنسان الكبير.<sup>1</sup>

لقد انتشر مصطلح "الإنسان الكامل" لدى المتصوّفة وقصد به الرّسول محمّد عليه الصّلاة والسّلام فقد ذكر الجيلي في كتابه "الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر" بأنّ الإنسان الكامل هو "القطب الذي تدور عليه أفلاك الوجود من أوّله إلى آخره وهو واحد منذ كان الوجود إلى الأبدن فاسمه الأصلي الذي هو له محمّد"<sup>2</sup> ويحيث شاكر حسن رأي المتصوّفة في أنّ الرّسول الكريم هو من تنطبق عليه صفة الإنسان الكامل. يقول ابن عربي: "خلق الله الإنسان، مختصرا شريفا جمع فيه معاني العالم الكبير وجعله نسخة جامعة لما في العالم الكبير، ولما في الحضرة الإلهيّة من الأسماء وقال فيه رسول الله: إنّ الله خلق آدم على صورته، فلذلك قلنا خرج العالم على الصّورة وفي هذا الضّمير الذي في صورته خلاف لمن يعود لأرباب العقول [...] ولكون الإنسان الكامل على الصّورة الكاملة صحّت له الخلافة والنيابة عن الله في العالم"<sup>3</sup>

وتعتبر سعاد الحكيم أنّ ابن عربي هو أوّل من استعمل تعبير "الإنسان الكامل" في الفكر الصّوفي والفلسفي الإسلامي، من ناحية اللفظ أمّا المضمون فقد استقاه من ينابيع متعدّدة لم تؤثر في ابتكاره وفرديّةته. ولئن كان الإنسان الكامل خصّ به الرّسول محمّد فإنّ العبارة تطلق أيضا للرجال الذين جاهدوا لاقتناص

1 علي بن محمّد الشّريف الجرجاني: كتاب التعريفات - مكتبة لبنان 1985 - ص 39-40.

2 الشيخ إبراهيم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر- تحقيق عبد الرّحمان صلاح بن محمّد بن عويضة - بيروت - دار للكتب العلميّة - ط 1 - 1998 - ص 207.

لقب عبد الكريم الجيلي بقطب الدّين، ولد في قرية جيل ببغداد سنة 1350م وتوفي سنة 1427 م، تأثر بالشيخ محي الدّين بن عربي فاعتبر تلميذا روحيا له رغم مخالفته له في عديد المسائل ويعتبر الجيلي صاحب "فلسفة الإنسان الكامل" رغم أنّ فلسفة الصّوفيّة السّابقيين له قد تعرّضوا لها، لكنّه أفرد لها كتابا خاصّا عدّ من أشهر كتبه واهتمّ به عدد وافر من الباحثين الغربيين أمثال كوربان Corbin ولوي ماسينيون Louis Massignon.

3 ابن عربي: إنشاء الفوائد - مكتبة الثقافة الدّينيّة، مصر 1998 - ص 36.

الحقيقة المحمدية. تقول سعاد الحكيم: "الإنسان الكامل: هو الحدّ الجامع الفاصل بين الحقّ والعالم: فهو يجمع من ناحية الصّورتين: يظهر بالأسماء الإلهية فيكون حقاً، ويظهر بحقيقة الإمكان فيكون خلقاً وهو يفصل من ناحية أخرى بين وجهي الحقيقة فيمنع الخلق من عودة الاندراج في الغيب الذي ظهر منه [...] كما أن الإنسان الكامل هو علة وجود العالم والحافظ له."<sup>1</sup>

يرى كلّ من قاسم محمد عباس وحسين محمد عجيل<sup>2</sup> أنّ ابن عربي استفاد كثيراً من إخوان الصّفا الذين تعرّضوا لاصطلاح المدينة الفاضلة الروحانية ودقّقوا مصطلح الإنسان الفاضل فاستبدل ابن عربي لفظة الفاضل بـ "الكامل" وقد استعمل العبارتين متجاورتين في الفتوحات المكيّة "المدينة الفاضلة الذهبية الكاملة"<sup>3</sup>.

لكنّ أهمية الآلية الصوفيّة تكمن في تحديد انتماء الفنان إلى تصوّر مخصوص للإنسان الذي يتجاوز لدى المتصوّفة تعريفه القاموسي من حيث هو "ظهور الشّيء، وكلّ شيء خالف طريقة التّوحّش قالوا: الإنس خلاف الجنّ، وسموا لظهورهم." فالإنسان دليل مرتبة لا يراها المتصوّفة إلّا في تحقّق الإنسان الكامل الذي يسمّى إنساناً وما دونه يطلق عليه تجوّزا إنساناً لتشابهه في الصّفة والشكل. ولقد سعى شاكر حسن على تأكيد الرّبط بين التّصوّف الإسلامي وبين الأسطورة إلى درجة يتطرّف فيها حين يتشيع لشخصيّة "أنكيدو" إذ يعتبر أنّ ذكره في الأسطورة قد ورد ثلاث مرّات وهو مايوازي معنى مراحل الشريعة والطريقة والحقيقة في التّصوّف الإسلامي. وهذا التّشيع أدّى به كذلك إلى الرّبط بين الكرامة الصّوفيّة والأسطورة وهو تلمّس مستجدّ في البحث الفكري وقد يشاطره في هذا المنحى بعض المفكرين العرب الذين يعتبرون الكرامة على شبه كبير بالأسطورة وهو ما يطرح أسئلة محرقة على الفكر العربي أصلاً ويثير قضايا جديدة حول الرّؤية الفنّية للفنان العربي الذي ليس بمنأى عن حركة الفكر في مجتمعه.

1 سعاد الحكيم: معجم مصطلحات ابن عربي - ص 163.

2 أنظر: رسائل ابن عربي - شرح مبتدأ الطّوفان ورسائل أخرى - دراسة وتحقيق: قاسم محمد عباس وحسين عجيل - منشورات المجمع الثقافي، دولة الإمارات - الطّبعة الأولى 1998 - ص 54.

3 أنظر: ابن عربي: الفتوحات المكيّة - دار إحياء التراث العربي - الطّبعة الأولى - السّنة 1998 - ج 2 - ص 357.

يذكر علي زيعور في سياق هذا الرّبط المجازف: "الكرامة تعود في معظمها إلى الأسطورة، بل إنّ الأولى ذات أصل خرافي، بعيد الجذور، جمّ الثرى والغنى، مرتبط بالدين والظواهر الكونيّة ورجال الدين عبر التاريخ. من هنا تبدو الكرامة، كالخرافة عموما والأسطورة، كما لو أنّها ضروريّة، أو كما لو أنّ الإنسان ما يزال في أعماق لاوعيه الجماعي وثنيًا لم يبلغ مرحلة التّضج العقلي ولم يخرق بالعلم تلك القشرة الرثنيّة الجدودية والموروثة منذ عهود الغاب."<sup>1</sup>

إنّ هذا الرّبط قد يعود إلى تشابه الإواليات النفسيّة اللاّواعية التي تحمي الذات وتجسّد الأنماط الأساسيّة للآوعي الجماعي فالكرامة تمثّل نوعا من "العودة إلى بدء الأشياء" لكنّ افتراقها عن الأسطورة يتمثّل في انحباسها في طائفة واحدة عكس الأسطورة التي تشمل شعبا بأسره. وحين يذكر شاكر حسن "أنكيدو" أو "جلجامش" بوصفهما بطلين أسطوريين فإنّه يبحث في "أبطال" الصّوفيّة عمّا يشبههما في كرامات الأولياء فيقرّ بذلك بوجود أنماط أصليّة Archetypes يدعوها بـ "التّخاطر الثقافيّ" وهي نتيجة طبيعيّة للفعل المقارني والبنوي في كلّ مجالات الفنون التشكيليّة حسب اعتقاده. ويعبر عن ذلك: "كما أنّ اتّخاذنا القيم الجماليّة أساسا لانتساب الخطّ العربي إلى أصوله الفنيّة لما بين الرّسم والخطّ والزّخرفة في العصور القديمة من تاريخ وادي الرّافدين ووادي النيل فإنّ اتّخاذنا "البنية الأسطوريّة" لكرامات الأولياء في العصر الإسلامي ومنها حكاية الشّيخ عثمان والصّوفيّة [...] أساسا لانتساب الحكايات أو الأحداث الكراميّة إلى أصولها في ملحمة جلجامش والأساطير الأخرى فالدراسة المقارنة والتحليل البنوي على السّواء مع الأخذ بمبدأ التّواصل أو التّخاطر الثقافي وإمكانية تحقّقه عبر العصور كلّ ذلك يكفل لنا التقاط نقاط التشابه أو المفاصل الجوهريّة في مثل هذه الدّراسات للجزم بأنّ شخصيّة أنكيدو أو جلجامش أو ديموزي... لم تضمحلّ في الذّهنيّة العربيّة أبدا بل من الملائم أن نقول إنّها سوف تتجدّد باستمرار على مرّ العصور."<sup>2</sup>

وعليه فإنّ تصوّرا فكريّا يمثل هذا التقاطع والتداخل بين المرجعيّات يؤكّد دائما على الثّابت الرّئيسي في فكر شاكر حسن وهو شموليّة المقاربة وجمع ما يبدو لأوّل وهلة غير قابل للجمع. لكنّ الرّافد الأسطوري/الصّوفي يتلبّس بالسّحري أيضا.

1 علي زيعور: الكرامة الصّوفيّة والأسطورة والحلم - ص 27.

2 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة النّفاتي - ص 118.



## 2-2-3 - التراث والإطار الديني:

لم يخف شاكر حسن انتماؤه للدين الإسلامي كمرجعية عقائدية ورؤية للوجود وهو يقدم أطروحاته بشأن التراث وعلاقته بالتجربة الفنية لكن الرافد الديني في تفكيره اتخذ بعدا عميقا وخارجا عن الظاهرة الدينية العامة، بل يصرح بأنه في ذكر مسترسل لله فيهدي كتابه الأخير إلى زوجته التي أنقذته من الغفلة ودعته إلى تذكر الله. وجاء في الإهداء: "إلى زوجتي أم محمد لطالما تقاسمت وإياك الحلو والمر من أجل أن أواصل مسيرتي الفنية والثقافية الراهنة، وكنت سأضيع لو لم توقظيني مرارا من غفلي وتقيني من عثرتي، من أجل أن أكون قريبا من ذكر الله".<sup>1</sup> إلا أن فعل الذكر يتشع بخطاب المتصوفة ففي كتبه استخدام تضميني واقتباسي للنص القرآني وللحديث النبوي ولكن زاوية النظر الصوفي هي التي تهيمن وهو لا يرى في الدين انغلاقا للفعالية الفنية بل على النقيض من ذلك: إنه يحدد وضعه الكياني باعتبار تكوينه من ثلاث مكونات أساسية وهي: العابد، الرسام والباحث.

ولا شك أن التجربة الباريسية هي التي دفعت بشاكر حسن، مثلما أشرنا، إلى الدين وإلى التصوف معا. إذ يصرح لشربل داغر في حوار معه "في عامي 1961-1962 لا أذكر بالضبط متى بدأ ذلك، طرأ لدي نوع من التحول صوب الممارسة الدينية، بعد فترة تحضر أو قهيء لاكتساب إيماني من جديد وأنا في باريس [...] كانت تلك كما يبدو البدايات الأولى لولادتي الروحية الجديدة. لقد اكتشفت إذن عقيدتي من جديد. في عام 1961 كما أذكر سألني قريب: "أنت لم تعد غريبا على الدين، ولكن لماذا لا تمارس المناسك؟" كان السؤال منطقيا ويحل مشكلة التناقض بين الفكر والتطبيق في فكرنا الشرقي: هكذا أصبحت متدينا".<sup>2</sup>

إن العامل الديني حاضر بقوة في فكر شاكر حسن وهو يعبر عن فشل الفكر الوجودي الغربي في إثباته عن العودة إلى ينباع الشرقية وكأن البعد الإنساني الذي طرحته هو دون ما كان ينتظر. لذلك حافظ على إيمانه بالإنسانية بتمثلها في تجربة الفن ضمن الأطر المرجعية الصوفية والدينية العربية الإسلامية. بل إنه دافع في عديد المواضع ضمينا وجهرا عن المتصوفة الذين ينظر إليهم الفقهاء نظرة احتراز

1 المرجع نفسه - ص 7.

2 شربل داغر: حوارات مفتوحة - مجلة "جريدة الفنون" - العدد 43-السنة 2004 - ص 56.

وأنّهم بالزندقة أيضا فهو على سبيل المثال يدافع بضراوة عن الحلاج فيعتبره امتدادا للتجربة الروحية التي مرّ بها زين العابدين والحسين ويرى أنّ التوحيد الحلاجي لا يتنافى مع الشريعة. ثمّ إنّ البعد المذهبي لا يمكن تبينه في كتابات أوفن شاكر حسن، بل إنّ اعتماده على مرجعيّات متقاطعة، كثيرا ما منعه من السقوط في النزوع المذهبي، ولا يعكس استقدامه لنصوص المتصوّفة الذين وصفوا بالغلاة، بأنّه معاد للسنة مثلا، فمثل هذه المسألة لم تطرح في كتاباته، حتّى وإن حفلت أعماله بشخصيّات مرجعية شيعية.

إنّ الخيار الصوفي الذي جاهد في مداره عكس تمثله لمشارب صوفية متناقضة، لا تلتقي في تقدير أهل تصوّف وما التقاؤها في شخصية شاكر إلاّ دليل على أنّها شخصية مركبة.



## المصطلحات المولدة:

### الجهاز الاصطلاحي بين الخطاب والعمل الفني

#### 1 - في الخطاب النقدي ومصطلحاته

لقد شرع شاكر حسن في تحديد المصطلحات العامة والإطارية التي درجت في الاستخدام وارتبطت بالخطاب الفني العربي الذي تأثر بشكل مباشر بالخطاب الفني الغربي. وصار من أوكد مهماته اعتماد المصطلحات الخاصة بالمدارس والتيارات الفنية وفي سياق تنصيب هذا الوضع قام شاكر حسن بمباشرة مصطلحات أساسية وهي الواقعية والتشخيصية والتجريدية والسريالية، لكثرة استعمالها في الخطاب التشكيلي ولأنها "اللبنات الأولى" لتشخيص وضع الساحة التشكيلية العربية.

##### 1-1 - الواقعية:

إن التفكير في مسألة "الواقعية في الفن" يتّزل في سياق نشأة هذه المقولة في التاريخ، وتبعاتها على الساحة الفنية العالمية. وقد جاءت الواقعية نتيجة التحولات الاجتماعية التي فرضها عصر النهضة الأوروبية، حين أعيد للعقل اعتباره وأصبحت للإنسان قيمته المطلقة. لقد تمّ اكتشاف الواقع من جديد إثر تفهقر الفكر الديني واجتياح النزعة الإنسانية في إطار عقلانية ترى الإنسان سيّدا على الكون ومسيطرًا عليه. ولهذا انبنت الواقعية في سياق معرفة متجددة بالواقع الموضوعي في ظلّ المستجدات العلمية واقتربت بذلك من أوضاع الشعب ومن تناقضات المجتمع البرجوازي. وتلبّست بخصوصيات المجتمعات، فعبرت في كلّ مجتمع عن شكل مخصوص دون أن ينفرد عقد التجانس في مستوى المواقف العامة للواقعية التي لقيت في التّصورات الماركسيّة اهتماما كبيرا، فالماركسيّة أكّدت على وظيفة الفنّ الاجتماعيّة وهو ما قادها إلى استجلاب الواقعية لقدرتها على تفكيك الواقع وفهم تركيبته والانطلاق منه للتّحريض على تغييره. ولم يتوقّف المبحث الماركسي على



مستوى كتابات ماركس وانغلز فقط، بل امتدّ ليشمل كتابات لوكاتش وبريشت. كما لم يبق البحث في الواقعية رهين المدار الغربي فقد شهد الفكر العربي بدوره صدى لكلّ هذه المباحث رغم انتفاء المواضع الاجتماعية التي أنتجت الواقعية الغربية. فكانت الواقعية العربية بارزة في الأدب العربي أكثر من بروزها في الفن التشكيلي. وهو ما جعل الفنان العربي يسائل هذه المقولة في أعماله وفي كتاباته، وقد انتبه الفنان شاكر حسن إلى قيمة هذا المصطلح فوقف على تعريفاته، محاولاً الاستفادة منه.

لقد حدّد شاكر حسن مصطلح الواقعية من جانبين إثنين: أولاً صلته بـ "الواقع" أي العودة به إلى جذره اللغوي. لكنّه يعرف الواقع باعتباره "ما يقع أمام العين والفكر من ظواهر كأنها أحداث تاريخية"<sup>1</sup> فيلتبس الواقع بـ "الحادث" و"الحادثة" و"الواقعة" و"التاريخ". ثانياً يدقّق تاريخ ظهور مصطلح الواقعية في القرن التاسع عشر باحثاً في تطوّره إلى حدود القرن العشرين. وينحو في تعريف جميع المصطلحات هذا المنحى معتمداً الفحص والتحليل والتّقويم أيضاً فالواقعية على مرّ التاريخ لم تستقر ضمن تصوّر أو تعريف واحد إذ ثمة فرق شاسع بين نشأتها وبين ما تلبس بها إثر الاكتشافات الحديثة وحملات الاستعمار الاقتصادي والاجتماعي وتحوّل الإنسان إلى "إنسان عالمي".

لم يجرّد شاكر حسن "الواقعية" من متغيّرات الواقع نفسه الذي شهد تسلّطاً لا نظير له من قبل الفكر الغربي وبالتالي فإنّ الواقعية، ومهدّها غربي بالأساس، شهدت بدورها تحوّلاً: من استقبال الواقع بالعين المجردة إلى تقبله بالفكر و"بما يستطيع رؤيته عبر الأجهزة المصنّعة كالمجهر والتلسكوب" ومنه انتقال المرئيّ من وضعية إلى أخرى. يورد شاكر حسن: "إنّ حدود المرئيّ إذن لم تعد مجرد ما تستوعبه العين في الحاضر بل ما تستوعبه العين والفكر معاً، وهذه حقيقة تأكّدت صحتها فلا تزال نماذج الإنتاج التكنوقراطي تبرهن على ذلك."<sup>2</sup>

إنّ الموقف من تكنوقراطية العصر الراهن ومن تنامي المدّ البراغماتي تترّلا في سياق الوعي بتضالّ حجم الواقع في الحضارات المضطهدة قياساً بتضخّم واقع الغرب عموماً ولذلك فإنّ حدود ما هو مرجعي ستقلّص في عمليّة الإدراك الفني

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 262.

2 المرجع نفسه - ص 263.

للفنان عامة أيّا كان موقعه في خريطة العالم وسيصبح الواقع الغربي هو "الواقع" المباح والمهيمن والأوحد. فمصطلح الواقعية-الذي يرى فيه شاكر حسن مصطلحا مثل مرحلة مهمة من مراحل التكامل الاصطلاحي في تاريخ الفن- أصابه التغير بعد أن تأمر المثقف الغربي على "الثقافات المحلية" حيث يؤكد الكاتب أن الوضع العالمي الجديد هو وضع "تسلط الفكر الغربي من قبل المثقفين الغربيين على العالم، وانحسار الشخصية الثقافية في مواطن الحضارات القديمة تحت طبقة زائفة للمتغيرات المعاصرة البراغمية تماما، كطبقة الفن الهلنستي الذي غلف الحضارات المحلية للشرق الأوسط في العصور القديمة والذي انحسر فيما بعد حيث ظهرت ثقافات تلك المناطق على واقعها".<sup>1</sup>

هذا النقد الموجه إلى "المثقفين الغربيين" بإطلاق ينسبه الكاتب كلما تعامل مع كتابات بعض المفكرين الغربيين، فربما أوما إلى ضراوة القاعدة في الفكر الغربي وهي تحويل العالم إلى واقع عالمي موحد براغماتي إزاء قلة الأصوات المنادية شرقا وغربا باستهجان هذا التحويل الذي ستكون له مخلفات سلبية على الوضع الفني وهو ما يلتقي فيه مع بعض الفنانين الغربيين الذين تأثر بهم بشكل مباشر ونخص أنطونيو تابياس، حيث نلمس خطابه ثاويا في خطاب شاكر حسن. حيث يردّد تابياس دائما ضرورة نقد الغرب: "عادة ما كان الفن القديم للشرق الأقصى والفن الإفريقي والفن ما قبل الكولمبي والفن الأوروبي القروسطي فنونا متجاهلة ومنتقصة من قيمتها وليس هذا فحسب بل شمل هذا التجاهل والانتقاص المعارف الهامة والعقائد التي وهبت الحياة لهذه الفنون مثل الثقافات الإحيائية للصين القديمة وإفريقيا وأوقيانوسيا وحضارة هنود أمريكا والتزعات الصوفية والهندوسية والبوذية والتاوية إلخ... كل هذه الثقافات اعتبرها الغرب وإلى عهد قريب مجرد خرافات".<sup>2</sup>

لا يخرج شاكر حسن عن هذا المدار الفكري الذي يتبنّى فيه القول ضدّ هيمنة نظرة غربية صادمة لثقافات الشعوب وهو ما أدّى إلى انتقاص الآخر واعتبار الرؤية الواقعية رديفة للتصور الغربي وما الإقرار بأثر "التلّسكوب" و"المجهر" في تصوّر الواقع إلاّ إشارة من شاكر حسن إلى المهاد الجديد للفنّ ومقبوليّته للعلوم وتطورها

1 المرجع نفسه - ص 263.

2 Antoni Tàpies: *L'art et ses lieux*, traduit par Cristophe David, 2003 Galerie

Lelong, p. 31.

المتسارع وهو ما يخلصه من الإرث الرومنطقي الذي كان فيه الخيال هو المحدد في مقاربة الواقع ويتعلق هذا الإدراك مع تعريف مصطلح الواقعية فقد فرض تطور العلوم والفكر الوضعي منذ أواسط القرن التاسع عشر الموضوعية العقلانية إزاء الخيال الرومنطقي مما أدى إلى ظهور تيار فني جديد في الرسم الغربي وهو الواقعية. لكن هذا الوعي بأبرز سمة للواقعية لم يسايره تخصيص لأبرز روادها أو تناول لما سيلحقها من تطور مع تيار الواقعية الجديدة الذي ظهر في ستينات القرن العشرين مع أرمون، سيزار، إيف كلاين وغيرهم. أو الواقعية الفائقة التي اعتمدت على الفوتوغرافيا كأساس لفن التصوير ووقفت إزاء التجريد. ففي كتابات شاكر حسن إشارات دقيقة لتيارات فنية التزمت بالواقعية وأحدثت شرخا في الساحة الفنية الغربية بالخصوص، إذ عدّ تيار "البوب آرت" رافدا من روافد "الواقعية" ونقيضا للتيار "اللاشكلي"، فـ "البوب آرت" تيار استفاد من الدائرية الأوروبية وارتبط بما استخدمه المستقبليون في أوروبا من الأدوات الصناعية وتناول هذا التيار موضوعات من الحياة اليومية. ولعلّ اهتمام هذا التيار بـ "التلصيق" و"التجميع" من المؤشرات التي دفعت بشاكر حسن إلى تناول المصطلح والسعي إلى مساءلته والأخذ منه في تجربته الفنية. فلقد استمدّ "البوب آرت" مفرداته التشكيلية من الدعاية ووسائل الإعلام وانتهج البعد الواقعي النقدي باستخدام ما هو "محتقر" ومتداول واستطاع أن يقحم في اللوحة ما بدا غريبا عنها ومن غير مادتها المتداولة. ولنا أن نتساءل عن الأسباب العميقة التي جعلت شاكر حسن يتصدى لمصطلح "الواقعية" قبل غيره من المصطلحات وهو الذي اندفع في تجربته إلى "التجريد"؟

## 1-2 - التشخيصية والتجريدية:

يتناول الكاتب/الفنان مصطلح "التشخيصية" مؤكدا على انحدره من مصطلحين أساسيين وهما: التمثيلية و"الشكلانية": "كلّ من التمثيل والتشكيل ينهلان من التشخيص أو من منهل واحد وهو ما يسمى بمبدأ المطابقة أو المحاكاة مع فوارق تفصيلية"<sup>1</sup>

ويحدّد "التمثيلية" باعتبارها "المسقط الكلي لواقع النسق الفني" ويبيّن حضورها في الفن اليوناني وعصر النهضة ويقصد بها، لاحالة، لفظة Représentation

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 263.

الفرنسية، فيستعمل لفظه "التّمثيل" في مقابلها لكنّه مع لفظه "الشّكلانية" يقرّ بأنّها تفيد "الشّكل المحدّد على السّطوح المرسومة ولو بشيء من التّحديد"<sup>1</sup> غير أنّ "الشّكلانية" Formalisme تعني مذهباً قائماً بذاته يعطي الأولويّة القصوى للشّكل في الإحاطة بالظواهر. ويأتي الالتباس في ترجمة المصطلحات من عدم تبيّن الفويرقات الناشئة بينها، خاصة إذا ما كانت متقاربة في الاشتقاق اللّغوي. ويكتفي شاكر حسن بإيراد شاهد مطوّل لبيار فرانكستال للتّدليل على تعريف "التّشخيصية" حيث يرى فرانكستال أنّه "علينا أن نهتمّ بالحقيقة القائلة أنّ الفنّ هو الحالة التّشخيصيّة للتّعبير، إنّهُ طبيعي وضروري للمجتمعات ضرورة الكلام والتّدوين، كما القناة اللّغوية"<sup>2</sup> ويعكس التجاء شاكر حسن إلى فرانكستال، وعيه بانشغال هذا المفكر بمسألة التّشخيص ابتداء من عصر النهضة الأوروبيّة، مروراً بالفنّ الرومنطيقي والانطباعية وإلى حدود الفنّ المعاصر وكان من اهتماماته القصوى، لا التعرّض إلى التّشخيص كعنصر بل النظر إلى الرسم من زاوية التّشخيص التصويري للفضاء. لكنّ الشّاهد الذي اقتطفه شاكر حسن غير دقيق في تعريف المصطلح إذ تحفّ به الصيغة العامّة فيصبح كلّ إنجاز بشري وكلّ فعل فني منخرطاً في التّشخيصية وهذا ما وقع فيه شاكر حسن حين اعتبر كلّ فعل تصويري تشخيصي سواء سُمّي ذلك بـ "التّشخيصية الجديدة" أو "التّشخيصية السّلبية" واعتبر أنّ "الاتّجاهات التي تلتزم بالشّكل المرئي كأساس للآداء الفني على السطح التصويري مثلاً ولو بشيء من التّغيير الموضوعي وأحياناً التقني هي نزعة تشخيصية جديدة في حين أنّ رسم تكوينات (ضد تشخيصية) لا تمثّل الشّكل الإنساني في الأغلب فهي تشخيصية سلبية."<sup>3</sup>

لذلك فمن الضّروري تحديد معنى "التّشخيص" حتّى نتميّه بينه وبين ما سواه وتريّ أنّ سوريو أنّه "في مجال الفنون التّشكيلية فإنّنا نسمّي الفنّ التّشخيصي كلّ ما يمثّل الطّابع المحسوس للكائنات والأشياء فهو يعرف إذن بطريقة ربطه للخصائص التّالية:

- 1- هو فنّ تمثيلي. بحيث أنّه لا يمثّل إلّا تموضع الأشكال والأحجام والألوان التي تؤخذ بعين الاعتبار لذاّها (في المترلة الأولى) إنّهُ يمثّل أيضاً شيئاً آخر (في المترلة

1 المرجع نفسه - ص 264.

2 المرجع نفسه - ص 264.

3 المرجع نفسه - ص 264.



الثانية) إذ يجب على المتلقي أن يترجم بمعنى يتقصّي ويدرك (أي يتبين مثلا، رأسا في بقعة بيضوية أو بحرا في ألوان زرقاء) وذلك يعني أن العمل الفني يعرض عبر ذاته شيئا آخر غير ذاته.

2- وهذا الشيء الذي يعرضه العمل الفني هو عالم محسوس يظهر وكائنا نتحسّسه. وحتّى وإن عبّر أكثر، في مترلة ثالثة، عن خطاب فكري، عن معنى نظيري، فإنّ الفنّ التشخيصي يعطي صورة وفكرة عن القصّ (أي الممثل في اللوحة) مشابهة لما يراه، في هذا العالم، من يشاهد الأشياء الممثّلة. إنّ الرّسم الشّخصي لأيّ إنسان يشبه الإنسان، وكلّ الاختلاف هو بين التّمثيل وخلق المعنى: إنّ كلمة إنسان التي تعني الكائن البشري لا تتوافق والتّمثيل المادّي للكلمة.

3- إنّ هذه المحاكاة للشيء الممثل ليست نظيرا لهذا الشيء المادّي. إنّ العمل الفني ليس له بالضرورة تمظهر الشيء إنّّه يوفر لنا الانطباع والإيجاء...<sup>1</sup> إنّ التشخيص مرتبط بهذا التعريف بما هو واقعي أي بما له صلة بالعالم الحسّي من حيث هو تمثيل الأشياء بينما تتّصل "التشخيصيّة السالبة" كما يطرحها شاكر حسن بالتجريد. ونشير إلى أنّ الفنّان لا يؤثّر استعمال هذا المصطلح على أعماله أو البعض منها قدر تأكيده على اللاّ-تشخيص وهو ما يرادفه بـ "التشخيصيّة السالبة" كترجمة لـ «Non-figuration».

ويكشف هذا التّحديد المصطلحي عموميّته حيث يصنّف شاكر حسن تجريد الفنّان كاندنسكي في "التشخيصية السالبة" وهو أمر يحتاج إلى تدقيق لتبيّن مدى تقبّل شاكر حسن لتصور كاندنسكي نفسه، لمصطلح "التشخيصية السالبة". وهذا التّماهي بين المصطلحين يدخل في إطار المشاع الفكري بين النّاس وهو ما يشير إليه إيتيان سوريو أيضا في قوله بأنّ "الجمهور العريض يستخدم لفظة فنّ تجريدي ليعني بذلك، تقريبا، فنّا لا تشخيصيّاً"<sup>2</sup> ويؤكد جورج روك خطورة هذا الاستخدام بقوله: "أنّ نكفّ عن اعتبار "فنّ تجريدي" أو "فنّ لا- تشخيصي" أو "فنّ لا- موضوعي" كمترادفات واسعة النّطاق، هو دون شكّ من أنسب طرق تجنّب الالتباس الذي يواصل استخدامها اللامبالي في توليده"<sup>3</sup>

1 Anne Souriau in *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, 1999, p 743

2 Op.cit, p 10

3 Georges Roque: *Qu'est-ce que l'art abstrait*, Gallimard, 2003, p. 29.

لكن تبين حدود هذا اللبس لا ينشأ إلا من خلال تعريف مصطلح "التجريدية" الذي تفتن شاكر حسن إلى ازدواج حده فهو مفهوم ومصطلح في الآن نفسه "بالنسبة للتجريدية فهي باعتقادي مفهوم ومصطلح في آن واحد، أي دلالة ومدلول معا"<sup>1</sup> إلا أنه لم يتعرض إلى أصل هذا الازدواج بل أمعن في إغماض التعريف بجمعه بين الدلالة والمدلول. والأصل في الشيء أن هذا الازدواج مرده نسبة "التجريدية" كمفهوم إلى ورائجر Worringer الذي نشر كتابه: Abstraction et Einfühlung سنة 1908 وأثر في كاندنسكي الذي عرض مصطلح "التجريدية" في كتابه: "الروحي في الفن" سنة 1912. فأقحم ورائجر مفهوم "التجريدية" في الإستطبيقا بينما أدخله كاندنسكي كمصطلح إلى الفن. واللافت للانتباه أنهما لم يستعملا "التجريدية" كصيغة مرادفة للمعنى الشائع لـ "اللا- تشخيصية" ويذكر جورج روك في سياق تبديد هذا اللبس: "لا يعني وضع كل من ورائجر و كاندنسكي لتصوّر التجريدية أنهما يستخدمانه في معنى اللا- تشخيصية. فقد أثبتت دراسة كتابتهما بجلاء أنهما لا يتباينان فقط في المعنى الذي يمنحانه للفظـة "تجريدية" ولكن في عدم مرادفتها أيضا لدلالة "اللا- تشخيصية" لديهما. وعليه فإن الدور الهام الذي لعبه كل من Abstraction et Einfühlung و "الروحي في الفن" في تاريخ الفن لم يكن في معنى تقريظ الفن اللا- تشخيصي مثلما اعتدنا مرارا على كتابته."<sup>2</sup>

لذلك فإن فهم شاكر حسن لمصطلح اللا-تشخيصية نابع من هذا الخلط المباشر مع مصطلح "التجريدية". يقول في سياق الارتباك الاصطلاحي: "على أن التجريدية اللا-تشخيصية كانت ستنتهي بالنزعة في التحليل انطلاقا من التشخيصية من أجل التجريد"<sup>3</sup>. فالتجريد مبتدأه التشخيص في تعريف مبسط ولكنه مليء بالمخاطر، إذ ينطلق شاكر حسن من الحادثة التي عاشها كاندنسكي حين صور منظرا طبيعيا ووضع اللوحة مقلوبة ولما أمعن فيها رآها غريبة وجديدة كأنه لم يصورها بنفسه وكانت هذه الحادثة دافعا لتفكيره في التجريدية ولكن هذا المعطى لا يبلور بشكل علمي ودقيق نزوع كاندنسكي للتجريد في فنه. لهذا فإن الأسئلة

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 265.

2 Op.cit, p94-95.

3 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 265.

التي تتولد عن هذا الفهم هي: كيف تلقف شاكر حسن مصطلحي التجريدية واللاتشخيصية؟ هل وفق في قراءة كتابات كاندينسكي؟ وهل وقع فيما وقع فيه غيره من مؤرخي الفن ومن النقاد من لبس التلقي؟

لا شك أن كتاب "الروحي في الفن" اعتبر بمثابة بيان للفن التجريدي وقد أشار شاكر حسن إلى اطلاعه عليه بل إنه اعتمده مستندا للتعريف بـ "الفن التجريدي" ويمكن إيجاز قراءته له في هذه العناصر:

- تأمل معنى الوجود المرئي إلى حد مصادرته.
- الانتهاء بالمرئي إلى حد التلاشي في الأمرئي وليس في اللاوجود.
- التجريد هو البحث عن الروحي.

في هذا الفهم إقرار بثبات الوجود كمنطلق وغاية أيضا، فالتجريدية حسب شاكر حسن ليست إلغاء له وإنما قبض على الأمرئي فيه وشرطه في ذلك العامل الروحي الذي يحدده كاندينسكي بـ "الضرورة الداخلية" ويفعله شاكر حسن في إطار صوفيته بما يتفق مع "وحدة الشهود" ألم يشترط كاندينسكي نفسه بأن الضرورة الداخلية تتولد من ثلاثة عوامل صوفية وهي تعبير الفنان عما يخصه ثم عما يخص الحقبة التي يعيشها وأخيرا أن يعبر عما يخص الفن بشكل عام، ذلك الفن الخالص الذي نجده عند كل الشعوب وفي كل الأزمنة، فلا يعرف فضاء ولا مكانا<sup>1</sup>.

ويقرن شاكر حسن عملية القبض على الأمرئي بدور الخبرات العلمية وأثرها في الفن وهو يستبطن أطروحات ثاني إثنين وهو الفنان بول كلي الذي اطلع على كتاباته بل عدّ رافدا أساسيا في وضع تصوراته بشأن الفن التجريدي حيث يتعرض إلى موضع الأشياء من العمل الفني في ظل التطور العلمي: "في الماضي كان التصوير مشغولا بالأشياء الأرضية المرئية والظاهرة للعين، الأشياء المحبوبة التي تستهويننا ونرغب دائما في رؤيتها، أما الآن فقد تأكدت نسبة الأشياء المرئية، وأصبحت هناك قناعة راسخة بأن ما نشاهده لا يشكل إلا جزءا من الوجود، وهناك الكثير من الوجود الكائن بالفعل حتى وإن لم يظهر لنا، وبدأ التعبير عن هذا الوجود الغائب ينمو، فالمرئي قطاع محدود من الواقع، وهناك حقائق كثيرة وأشكال كثيرة

---

Kandinsky.V: *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture*, édition Denoel, 1  
1989, p. 132-133. أنظر:

للوجود لا نعلمها. إنّ دلالات الأشياء تتسع وتتعاظم، وتتعارض في أغلب الأحوال مع خبرتنا العقلية والمنطقية السابقة.<sup>1</sup>

إنّ شاكر حسن آل سعيد ينظر إلى "التجريدية الأوروبية" بعين الفنان العربي أولاً ومن زاوية اقتداراته المعرفية التي بينا أطرها المرجعية العامة وهو بذلك يتخير أثناء قراءته ما يتوافق نسبياً مع أطروحاته النظرية، لهذا فإنّه نظر إلى التجريدية من تجربته الشخصية ومن تلاقح فكري مع كلّ من كلي و كاندنسكي.

كما أنّه عاين اللاّ - تشخيصية باعتبارها نقيض "التشخيصية" بشكل أساسي دون أن يغامر في تفصيل الفويرقات بين التجريد واللاّ - تشخيص. يمثل ما عبّر عنه كاندنسكي في حيرته إزاء صلة العمل الفني بالأشياء المادية وخشيته من أن يتحوّل التجريد إلى نوع من الزخرف في قوله: "لكن إذا ما شرعنا منذ اليوم في الهدم النهائي للصلة التي تربطنا بالطبيعة وتوجّهنا بإكراه نحو التحرّر وقنعنا فقط بتركيبة اللون التقى والشكل المستقلّ، فإننا سنبدع أعمالاً فنية لن تكون غير زخارف هندسية شبيهة بياقات أو بزراب."<sup>2</sup>

هذه الخشية هي التي خلقت نوعاً من الالتباس بين التجريد وبين اللاّ - تشخيص، لأنّ اللفظة الأخيرة قد تفيد معنى الحسم النهائي مع كلّ ما هو تشخيصي أي متّصل بأشياء الواقع. فكاندنسكي يتردّد في كتابه عند إطلاق المصطلح ويعدّد من ذكر لفظة "التجريدي" شاعراً بأنّ ظلّ الأشياء يلاحقه وهو ما حدا به في كتابات متقدمة، وبعد تأثر بالفيلسوف كوجاف، إلى تبني مصطلح "رسم ملموس" *Peinture concrète* ثمّ "فنّ واقعي" فهو يصرّح: "في اعتقادي سيكون اللفظ المناسب فنّ "واقعي" باعتبار أنّ هذا الفنّ يجانب العالم الخارجي بعالم فنيّ جديد من طبيعة روحية"<sup>3</sup> وإذا كان شاكر حسن أميل إلى استخدام مصطلح اللاّ - تشخيصي فلايمانه بأنّ الفنان يبحث في التشخيصي عمّا هو ثاو فيه، غير ظاهر أي لا تشخيصي ولكنّه موجود وبالتالي فهو حسّي على الرّغم من عدم رؤيتنا له بالعين. بل إنّ أميل إلى بول كلي في تعريفه البسيط والدقيق للفنان التجريدي:

1 بول كلي: نظرية التشكيل - ترجمة عادل السيوي - دار ميريت - الطبعة الأولى 2003 - ص 115.

2 Op.cit, p. 174.

3 Kandinsky.V: *Ecrits complètes*, Vol 2, Donoel-gouthier, 1970, p. 339.



"عندما نصف مصوِّراً ما بأنه تجرّيدي، فإنّ ذلك لا يعني أن ننفي عنه آية إمكانيّة لتأسيس علاقة مضاهاة بأشياء الطبيعة، أي أنّه لا يحاكي بالمرّة. وإنّما يعني، بغضّ النظر عن هذه الإمكانيّة، تحرّره من العلاقات التّشخيصيّة البحتة"<sup>1</sup>

إلاّ أنّ اغتراف شاكر حسن من التعاريف الحديثة لمصطلحي التّشخيصيّة والتّجرّيديّة لم يمنعه من إعمال التّ نظر في الأصول العربيّة لهذين المصطلحين فهو يعتبر أنّ التّجرّيد هو السّمة العامّة للفكر الإسلاميّ ويمكن استقصاء ذلك بالعودة إلى الجذور القديمة أي في الأشكال الخزفيّة والرّسوم الأولى على الفخار في العصر السومري وصولاً إلى فنّ الرّقش العربيّ الإسلاميّ. كما يلاحظ أنّ تكرار ظاهرة التّشخيص هي التي ولّدت التّجرّيد، فهو مستلّ منها ألم يكن الانطلاق من تحوير الشّكل الطّبيعي في الفنّ هو الذي أدّى إلى ظهور الأشكال الهندسيّة؟

كما يقرّ بوجود صراع بين التّشخيص والتّجرّيد على امتداد الفنّ الإسلاميّ ومثاله على ذلك المنمنمات التي يبدو فيها البناء التّشخيصي حسب رأيه متردّداً بينهما فرغم الغاية الإيضاحيّة فإنّ هذه الرّسوم يحتدم فيها الصّراع بين قطبي التّشخيص والتّجرّيد. لكنّ شاكر حسن لم يتعرّض في هذا الإطار إلى الموقف من المحاكاة وأثر ذلك على التّصوّر الفنّي في المنمنمة العربيّة الإسلاميّة. إنّهُ يضمّن إيمانه العميق بالمنظور الرّوحي في الفنّ الإسلاميّ دون أن يصرّح بذلك فإذا كان المنظور البصري يعتمد على العلم الرّياضي وأوضاع الهيئات في البعد الثّالث فإنّ المنظور الرّوحي لا يعترف بالبعد الثّالث بل يسعى إلى تحطيمه فاللّه وحده هو الذي يخلق الرّوح في الأشياء. يذكر عفيف بهنسي في إطار بلورة الفارق بين المنظورين العربيّ الإسلاميّ والمنظور الغربيّ: "ثمّة أمر هامّ في المنظور الرّوحيّ، وهو أنّ الكائنات والكون كلّ موجود بالنّسبة للّه، لأنّه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنّسبة للإنسان، وهكذا فإنّ الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين اللّه المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر ضيّقة، على عكس المفهوم الغربيّ الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئيّة من خلال عين الإنسان."<sup>2</sup>

1 بول كلي: نظريّة التّشكيل - ص 108.

2 عفيف بهنسي: الفنّ الحديث في البلاد العربيّة - دار الجنوب للنشر - اليونسكو - دون تاريخ - ص 23.

ينظر إلى الموضوع في الفن الإسلامي من زاوية كونه شهوداً على خلق الله فيتنجس هذا التصور مع ما جاء به شاكر حسن من دعوة إلى نبذ المنظور الخطي والانتصار لفعل تجريدي لا تشخيصي.

يقر شاكر حسن بأن "فن الرسم يحقق التوتر عند تحوله إلى تشخيص - لا تشخيصي"<sup>1</sup>. لكن جرداً لاستعمال مصطلح "التشخيصية لدى شاكر حسن يجعلنا نقف على ندرة استعماله لمصطلح "الفن التشبيهي" كمرادف لـ «Art figuratif» على خلاف عفيف بهنسي الذي يستعمل "التصوير التشبيهي" أو شربل داغر الذي يقترح استعمال "الفن التشبيهي": "نقترح الفن التشبيهي" للإشارة إلى الفن التشخيصي" أو التمثيلي". فـ "الشبه" في العربية هو "المثل"، و"أشبه الشيء الشيء": ماثله (حسب لسان العرب)، وهو ما يؤكد عليه الفن غير التجريدي، الذي يقوم على مشابهة الواقع الخارجي، أي على محاكاته ومماثلته.<sup>2</sup>

إن هذه الصلة التي عقدها شاكر حسن بين التشخيص والتجريد لا تخرج في عمقها عن الأثر الغربي الذي وسم جل محاولات الفنانين العراقيين رغم الاستفادة من الطروحات الفنية التي اقترحتها الفن الإسلامي منذ قرون.

### 1-3- في إجرائية النقد ومصطلح التأمل:

يبحث النقد الفني العربي في إمكانات تأسيس خطاب في التجربة الفنية العربية لخلو الأدبيات التراثية العربية من اصطلاح "النقد الفني" وقد بقي النقد لدى العرب أسير "ديوان الأحوال" ونقصه به الشعر وغير معنيّ بـ "ديوان الهيئات" على حدّ عبارة محمد عبده في إشارة إلى التصوير والنحت، بينما عرف الغرب النقد الفني في القرن الثامن عشر. ولئن بدأ نقداً أدبياً متمركزاً على الصّالونات فإنّه تحوّل إلى نقد فنيّ منهجيّ مستفيداً من الدرس الفلسفي ونتائج العلوم الإنسانية. ولقد انعكس النتاج الغربي على مجمل الفعالية النقدية العربية.

يعتبر شاكر حسن آل سعيد النقد الفنيّ من ركائز الثقافة التشكيلية، وهو لا يعرفه بالمعنى الاصطلاحي بقدر ما يجعل منه إجراء للمقاربات باعتباره ضرورة دون أن يبحث في الحدّ الاصطلاحي للفظ "النقد" في المجال الفنيّ.

1 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي - ص 32.

2 شربل داغر: الحروفية العربية - ص 17.

لا شك أن النّقد الفنّي في السّياق الغربي ما يزال فتياً قياساً إلى غيره من صنوف التّفكير في الفنّ. وتبقى مفردة "نقد" في أغلب المعاجم الغربيّة قرينة بـ "الاختبار" و"حكم القيمة" وهي وفيّة إلى أصلها الإغريقي Crinein وباللاتينيّة Crisis أو Criticus وتعني "حكم" أو "قرّر" أو "قوّم" وهذا ما يفترض إعمال الفكر. فالفعل النّقدي مرتبط في أوّل نشأته بمعنى الحكم والقرار والأزمة أيضاً. لكنّ المدوّنّة الكتابيّة العربيّة تكاد تخلو من تعريف دقيق لـ "النّقد الفنّي" إلّا فيما تعلّق بـ "الخطاب اللّغوي المكتوب" من شعر ونثر بأصنافه المختلفة. وقد أكّدت المعاجم العربيّة على لفظة "نقد" بمعان لا صلة لها بالإجراء النّقدي المتداول، فلا نجد استخداماً صريحاً لمصطلح "النّقد" قبل القرن الثالث الهجري مع قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" وبقي "النّقد" علامة (في اللّغة أو في الاصطلاح) على تخلص الجيّد من الرّديء. وهو ضمناً نوع من الحكم على الشّيء. وباستثناء ماتناثر حول الأثر الفنّي، من آراء بعض الكتاب أو المفكرين أمثال التّوحيدي وإخوان الصّفا، فإنّ المدوّنّة العربيّة تفتقر إلى مثل هذا النّقد الذي يباشر الخطاب الفنّي البصري.

ويأتي ربط شاكر حسن "النّقد" بـ "الثّقافة التّشكيليّة" في سياق إشاعة المعرفة الضّروريّة بالفنّ التّشكيلي العربي. وهذا الرّبط شبيه بما ذهب إليه أرسطو من القول بوجود صلة بين ملكة الحكم Kritikon بكلّ شيء خاضع لمعرفة ضروريّة، قياساً بما نسمّيه في أيامنا بـ "الثّقافة العامّة". فكلّ فرد متعلّم يعود إلى مكتسباته بوصفها مصدراً للمقاييس قبل أن ينتهي إلى تذوّق محدّد وتشريع للحكم. إنّ النّقد بهذا الشّكل ليس خصيصة الخبراء، فالهمم هو توفّر حدّ أدنى من المعرفة.

وتتواصل الرّؤية النّقديّة لشاكر حسن مع هذه الأبعاد في الوصل بين العمل الفنّي وبين الجمهور العريض الذي سعى إلى إشراكه في تلقّي الخطاب التّشكيلي. ولا يبرهن إيمانه بالنّقد انخراطه في مشاريع نقدية ضمن مؤسسات علميّة وثقافيّة فحسب، مثل مشروع الندوات بـ "دائرة الفنون"، وإنّما اعتقاده بأنّ العمل الفنّي يستطلّب النّقد فهو كما يصرّح: "ليس ما يقدّمه الفنّان من خطاب فحسب، وإنّما ما يكمله الجمهور أو المتلقّي كمؤوّل للخطاب وأخيراً ما يحاول أن يعمّقه النّاقّد عند تحليله للأعمال الفنيّة من آراء وأحكام ترد في هذا الشّأن"<sup>1</sup>

1 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفنّ التّشكيلي - ص 289.

إنَّ للنَّاقِدِ مِثْرَةً كَبِيرَةً فِي رُؤْيَةِ الْفَنَّانِ وَهُوَ يَعْتَبِرُ الْفَعَالِيَّةَ النَّقْدِيَّةَ جُزْءًا مِنْ حَيَاتِهِ الْفَنِّيَّةِ فَقَدْ عَمِلَ عَلَى مُوََاكِبَةِ تَجْرِبَةِ الْفَنَّانِينَ الْعِرَاقِيِّينَ بِالنَّقْدِ لِتَطْوِيرِ مَسَارَاتِهِمُ الْفَنِّيَّةِ كَمَا بَاشَرَ تَجْرِبَتَهُ بِالنَّقْدِ كَذَلِكَ، فَكَانَ يُوزَعُ نَقْدُهُ بَيْنَ نَقْدِ الْأَعْمَالِ الْفَنِّيَّةِ وَنَقْدِ الْخُطَابِ النَّقْدِيِّ ذَاتِهِ أَيْ أَنَّهُ مَارَسَ نَقْدَ النَّقْدِ مِنْ خِلَالِ تَعَرُّضِهِ لِلْمُدَوَّنَةِ النَّقْدِيَّةِ الْعِرَاقِيَّةِ الَّتِي لَمْ تَكُنْ بِمُنْأَى عَنِ التَّجْرِبَةِ الْفَنِّيَّةِ فِي الْعِرَاقِ بَلْ رَافَقَتْهَا وَسَاءَلَتْهَا فِي مَنَعُطَاتٍ كَثِيرَةٍ لَعَلَّ أَهْمَهَا، مَنَعُطَفُ الْفَنِّ الْحَدِيثِ.

لَمْ يَؤَاجِهْ شَاكِرٌ حَسْنَ الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ فَحَسَبَ وَإِنَّمَا بَاشَرَ الْخُطَابَ النَّقْدِيَّ أَيْضًا فِي تَعَرُّضِهِ لـ "فُصُولٍ مِنْ تَارِيخِ الْحَرَكَةِ التَّشْكِيلِيَّةِ فِي الْعِرَاقِ" يَعْمَدُ إِلَى وَضْعِ الْخُطَابِ النَّقْدِيِّ فِي مِيزَانِ النَّقْدِ بِتَعَرُّضِهِ لِنَتَاجَاتِ النَّقَادِ مُحَمَّدِ الْجَزَائِرِيِّ وَشَوَكْتِ الرَّبَّيعِيِّ وَجَبْرَا إِبْرَاهِيمَ جَبْرَا. إِنَّهُ يَرُدُّ تَصَاعُدَ النَّقْدِ الْفَنِّيِّ، كَحَرَكِيَّةِ فَعْلِيَّةِ تَعَاوُذِ النَّزَعَاتِ التَّشْكِيلِيَّةِ لِلْفَنَّانِينَ الْعِرَاقِيِّينَ، إِلَى تَبَدُّلِ الْوَاقِعِ الْعِرَاقِيِّ فِي مَطْلَعِ السَّبْعِينَاتِ، حَيْثُ بَدَأَتْ الْكُتَابَاتُ النَّقْدِيَّةُ تَعَالِجُ أَعْمَالَ الْفَنَّانِينَ، وَيُؤَاخِذُ شَاكِرٌ حَسْنَ عَلَى هَذِهِ الْكُتَابَاتِ، وَبِالْتَّالِي عَلَى أَصْحَابِهَا، تَرْكِيْزَهَا الْمَشْطَّ فِي النَّظَرِ إِلَى الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ مِنْ الْجَانِبِ الْمَضْمُونِيِّ فَقَطْ. فَالنَّاقِدُ مُحَمَّدُ الْجَزَائِرِيُّ يَرُدُّ تَطَوُّرَ الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ إِلَى حُضُورِ الْوَعْيِ الثَّوْرِيِّ لَدَى الْفَنَّانِ مُتَجَاهِلًا الْبَعْدَ التَّجْرِيْبِيَّ التَّقْنِيَّ لَدَى الْفَنَّانِ الْعِرَاقِيِّ فِي بَدَايَةِ السَّبْعِينَاتِ وَيَعْلَقُ شَاكِرٌ حَسْنَ عَلَى هَذَا التَّوْجُّهِ قَائِلًا: "لَا يَحِقُّ لَنَا أَنْ نَرَى طَرَفًا وَاحِدًا فِي الْمَسْأَلَةِ كَنَقَادٍ، وَهَذَا مَا لَمْ يَأْخُذْ بِهِ كَمَا يَبْدُو مُحَمَّدُ الْجَزَائِرِيُّ وَأَنَاطُ بِالْمَوْضُوعِ النَّضَالِيِّ فَقَطْ كُلُّ الْأَهْمِيَّةِ ضَارِبًا بِالتَّقْنِيَّةِ النَّضَالِيَّةِ أَوْ بِالشَّخْصِيَّةِ النَّضَالِيَّةِ عَرْضَ الْحَائِطِ"<sup>1</sup>

لَقَدْ تَحَوَّلَ الْإِهْتِمَامُ النَّقْدِيُّ إِلَى تَرْكِيْزٍ شَدِيدٍ عَلَى الْبَعْدِ الْمَضْمُونِيِّ، وَهِيَ سِمَةٌ أَغْلَبَ الْكُتَابَاتُ النَّقْدِيَّةُ لِلنَّقَادِ آنَذَاكَ، فَقَضِيَّةُ الشَّكْلِ وَالْمَضْمُونِ وَأَوَّلُيَّةُ الْوَاحِدِ عَنِ الْآخَرِ فِي نَقْدِ الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ، كَانَتْ مُحِطَّ جَدَلٍ كَبِيرٍ فِي السَّاحَةِ النَّقْدِيَّةِ الْعِرَاقِيَّةِ. فِي تَعَرُّضِ النَّاقِدِ عَبْدِ اللَّهِ الْخَطِيبِ لِأَعْمَالِ حَمِيدِ الْعِطَّارِ إِشَادَةً بِفَنِّهِ الثَّوْرِيِّ، مَعْتَبِرًا أَنَّ الْفَنَّانَ يَلْتَزِمُ اللَّغَةَ الْوَاضِحَةَ، وَيَنْقَلُ إِلَى النَّاسِ مَوْقِفًا فِكْرِيًّا وَاجْتِمَاعِيًّا ثَوْرِيًّا، فَالْمَضْمُونُ هُوَ الْجُزْءُ الْمُهْمُ مِنْ تَجْرِبَةِ الْفَنَّانِ، لِذَلِكَ ذَهَبَ الْخَطِيبُ إِلَى مُهَاجِمَةِ الْمَدَارِسِ الْفَنِّيَّةِ الْجَدِيدَةِ كَالْتَّجْرِيدِيَّةِ وَأَصْحَابِ الْفَنِّ الْبَصْرِيِّ وَاعْتَبَرَ أَنَّ النَّزْعَةَ الشَّكْلِيَّةَ فِي الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ تَعَكُّسُ "عَزَلَةِ الْفَنَّانِ فِي بَرَجِهِ الْعَاجِي". وَرَغْمَ حُرْصِ

1 شَاكِرٌ حَسَنُ آلِ سَعِيدٍ: فُصُولٌ مِنْ تَارِيخِ الْحَرَكَةِ التَّشْكِيلِيَّةِ فِي الْعِرَاقِ - ج 2 - ص 70.



النقد على أهمية المضمون فإن شاعر حسن يعزو هذا الحرص إلى خلل غريب في الرؤية النقدية لأن القول بأثر "اللغة الواضحة" على عملية التقبل تزيد في تأكيد أهمية الأسلوب.

وإذا تحقق شاعر حسن النظر في هذه الآراء فهو يسحب عنها مفهوم الإجراء النقدي بدليل نعتها بأنها "تحمّل روح النقد الفني" فحسب، لكنّه لا يجرّدها من الأثر الذي فرضته على الفنانين العراقيين حيث كانت "تشجّع بعض الفنانين على عدم الاهتمام كما ينبغي بالإبداع الفني من خلال التقنية والأسلوب وتحملهم على الاكتفاء بالموضوع كمضمون"<sup>1</sup>

هذا الشق من المتشيعين للمضمون وأولويّته في العمل الفني، لم يحجب ظهور فريق آخر ناقش التقنية والأسلوب ومثال شاعر حسن على ذلك، الناقد جبرا إبراهيم جبرا وهو ناقد فلسطيني الأصل إلا أنّه عاش في العراق منذ أربعينات القرن العشرين وخبر عن قرب التجربة الفنية العراقية. ويعتبره شاعر حسن من أبرز نقاد جيله حيث تحدّ صنيعة بقوله: "فجبرا إبراهيم جبرا لم يكن ليخل على مواطنيه وعلى تاريخ الفن والنقد الفني ولكل الوطن العربي بآرائه التي ستترجم لنا عمق مهمته في حركة إحياء تخص الوطن العربي كتلك الحركة التي عبر بواسطتها كلاسيكيو الفكر الأوروبي من مرحلة العصور الوسطى إلى مرحلة العصر الحديث فإنّ مثل هذا الناقد الجريء، والذي عمل بصمت وحذر، على رفع مستوى الثقافة الفنية عموما كان بحق طرازا فذا ممن ينادي بأهمية الوصول بالفن إلى المعاصرة والحداثة انطلاقا من مبدأ اكتشاف التراث"<sup>2</sup>

يرصد جبرا إبراهيم جبرا التجربة العراقية من زاوية الأسلوب بقوله: "الفنان الحديث يبحث عن إمكانات تعبيرية تتعدى صراحة التركيب. فهو يعترف بأنه جزء من فوضى الحياة ولكنه يستخلص نظاما من هذه الفوضى باستحداث النسب مرة أخرى مهما صعب تحديدها."<sup>3</sup> وفي الاتجاه ذاته يسير الناقد شوكت الربيعي الذي ينتصر للفن التجريدي بدعوى أنّ التواصل مع هذا الاتجاه يستلزم حضور

1 المرجع نفسه - ص 17.

2 شاعر حسن آل سعيد: جبرا إبراهيم جبرا تشكيليًا - مجلة الفنون - عدد 21 لسنة 1995 - ص 61.

3 جبرا إبراهيم جبرا: جواد سليم ونصب الحرية - وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - 1974 - ص 35.

النَّاقِدُ العَصْرِيَّ" في حين أنَّ هذا الشرط مفقود في الساحة الفنية العراقية نتيجة ما يسببه كتاب التحقيقات الصحفية من تشويش وينسجم ضياء العزاوي في نقده مع أطروحات مجايله الربيعي حيث يلقي باللائمة على الناقد عبد الله الخطيب في تباينه مع شرط التحديث في الفن العراقي بحيث انقسمت الرؤية النقدية على قطبين أساسيين أحدهما يدعو إلى أسبقية الموقف على الطرح الأسلوبى وثانيهما يناصر التحديث الأسلوبى وهو ما رصده شاكر حسن: "انقسم النقاد كما انقسم الفنانون أنفسهم إلى فريقين الأول يرى في وضوح الأسلوب الفني بما يستطيع أن يغني المفهوم الإنساني في الفن مثلما يرى في أسبقية المضمون على الشكل مجالا لمناصرة الفكر الوظيفي في التعبير الفني والثاني يرى في حرية الفنان ونزعتة إلى المساهمة في الفن الحديث صورة واعية تستهدف اكتشاف البحث الشكلي بما يعبر عن الفكر الحيوي ووظيفته"<sup>1</sup>

إنَّ الانقسام بين النقاد والفنانين على السواء حول مسألة الشكل والمضمون عكس طبيعة التوتر الذي عاشته التجربة الفنية العراقية وهو التوتر ذاته الذي شهدته التجربة الفنية العربية عموما لكنَّ هذه الوضعية ليست مطروحة على الرأي النقدي العربي فقط فشاكر حسن، المتابع للقضايا المطروحة في الفن الغربي أيضا كان على وعي بأنَّ الانحياز للشكل أو للمضمون مثل بدوره هاجسا فنيا عامًا وهو ما يؤكد أنه أرنست فيشر في قوله: "إنَّ العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية في الفن"<sup>2</sup>

ويواصل شاكر حسن مساءلة الخطاب النقدي لدى نقاد جيله ويحتكم في هذه المسألة إلى العمل الفني ذاته ففي تعرّضه لتجربة النحات العراقي خليل الورد ينطلق من استقراء آراء عادل كامل وعبّاس الصراف وعفيف بهنسي وجبرا إبراهيم جبرا الذين لم يهتموا بتجربة النحات بشكل مسهب. إنّه يفسّر انطلاقه من النظر في هذه الآراء بالعودة إلى الذاكرة، أي أنَّ الرأي النقدي في تجربة الفنان قد يعدّ مصدرًا من مصادر العملية النقدية وهو ما يعني ضمنا شرطًا من شروط الوعي بتجربة الفنان وخصلة من خصال الناقد الذي يلزمه بالاطلاع على آراء النقاد في

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ج2 - ص 73.

2 أرنست فيشر: ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998 - ص 159.

تجربة من سيتولى نقده حتى يقف على رصيدهم النقدي ولعلّ عبارة "الذاكرة" التي استخدمها شاكر حسن إشارة قصديّة إلى مرحلة أساسيّة في العمل النقدي. لكنّ هذه المرحلة لا تزهد الناقد في العمل ذاته لذلك يعقبه بمرحلة ثانية وهي تأمل العمل الفنّي. وقيم في هذا السّياق مقارنة بين ضرورة الاطّلاع على الرّأي النقدي وبين رأي الفنّان في فنّه حيث لا يعتبر رأيه شرطاً لفهم فنّه فيفرّق بين فنّه وبين خطابه الواصف فيذكر أثناء تعرّضه لتجربة الورد: "نعلم أنّ فنّه ليس ما يتحدّث به بل ما نشاهده نحن وإذا كانت ثمة ذاكرة أخرى غير ذاكرتنا تساعدنا في تذوق أعماله أو تقييمها فهي بالنسبة له ولأيّ فنّان كان عمله الفنّي بالذات"<sup>1</sup>

هناك فرق شاسع بين العمل الفني والصورة المثالية التي ينشئها الفنان حول فنّه كما ينسحب هذا الرّأي على آراء الفنّانين في تجربة الفنّان إذ لا يمكن عدّها من المصادر الأساسيّة ولا يمكن تناولها إلّا بصورة هامشيّة.

مثل هذه الآراء ضاعفت من حيويّة الفن العراقي فاستفاد الفنان العراقي من هذه الاختلافات في بداية السبعينات ويقرّ شاكر حسن بفضل هذا النقد على ضالّته فقد أثر في التنظير الفنّي وساهم في محايثة نشأة الجماعات الفنّية وبناء الوعي الفنّي لدى الفنّان والجمهور أيضاً.

ولئن كان التّمعن في التجربة النقديّة العراقيّة هامّاً فهو يعكس انشغالا حقيقيا لدى الفنّانين أنفسهم بضرورة تطير أعمالهم الفنّية، ونشأت الحاجة إلى ذلك بفعل ظهور اتّجاهات فنّية جديدة شعر أصحابها بنوع من تملل الجمهور واستغرابهم لدى تلقيها وهو ما يفسّر أيضاً تشديد آل سعيد على اعتبار النّقد جزءاً من الثقافة التشكيلية وميسماً يسم صلة الفنان بالجمهور وكأنّ تاريخيّة الخطاب النقدي ذاته تزامنت مع الشرخ الذي شهدته الفن العراقي بدخول التجريد عامة إلى العمل الفنّي. ويلتزم شاكر حسن اعتماد اصطلاح التّأمل في العمليّة النقديّة ويؤاخذ ضمناً النّاقد نوري الرّاوي في الاستعمال حيث استخدمه منذ الستّينات ليوضّح مدى تغلغل النّاقد في تحليل العمل الفنّي فكان كتابه الأوّل "تأمّلات في الفنّ العراقي" وتميّز بطريقة الإلماح في الكتابة وتنامى لديه هذا الأسلوب في الكتابة مما حدا بالنّاقد فاروق يوسف إلى القول: "ثمة فوضى في الكتابة هي انعكاس لطريقة الشاعر والرسام في الوقت ذاته في تلقي مشاعره والتّعبير عنها. هذه الطريقة هي التي

1 شاكر حسن آل سعيد: خليل الورد، نخلنا - ص 13.

باعدت بين نوري الراوي ورغبته في تحقيق وجوده الأدبي فصلته بالنظام الذي يجب أن تتخذها القطعة الأدبية تكاد تكون في بعض الأحيان مقطوعة إلى حد ما علما أن بعض الموضوعات التي كان يعالجها كانت بحاجة ماسة لتأثير النشر وانضباطيته.<sup>1</sup>

إن نوري الراوي يعكس حالة عامة لدى عديد الفنانين العراقيين الذين مالوا إلى بناء خطاب مواز لأعمالهم الفنية رغم أنه قد وقف على أهمية قراءة اللوحة وإقحام المتلقي وإن كان اصطلاح المتلقي غير مستعمل بشكل عام قدر مصطلح "المشاهد" فقد شاع استخدام مصطلح: "الجمهور" أيضا ولئن التقى الراوي مع شاكر حسن في ضرورة التوقف عند قراءة العمل الفني فإنهما اختلفا فيما اختلفا. فالراوي يثمن قيمة انفتاح العمل الفني على الجمهور "إن الجمهور لن يستطيع أن يفهم العمل الفني وينفعل به إلا بعد استعادة حرته في التأمل وزوال حالة الأمية في قراءة الفن وتذوقه"<sup>2</sup> وكذلك شاكر حسن الذي صرح "إن مهمة الناقد هي إيصال شحنة الانفعالات في العمل الفني من الفنان إلى الجمهور"<sup>3</sup> وهو أمر مشترك بينهما ولكن عمق الاختلاف تجلّى في مسألة كيفية قراءة اللوحة.

يضع الراوي شروطا للقراءة مرتقنة بمبدأ رئيسي وهو الحرية، حرية القارئ اللامشروطة إذ الفن تعبير عن هذه الحرية ولإقامة أية قراءة يحتاج المشاهد إلى التمتع بهذه الصفة لذلك يعتبر أن دليل المعارض ليس أداة مفيدة وناجعة لتحقيق القراءة فيمكن أن يوجه الدليل إلى فئة المبتدئين الذين يسعون جاهدين إلى فهم اللوحة أما في طور إجراء قراءة مميزة يكون الدليل أشبه بمعطل لحرية القارئ إذ يلزمه بعناوين اللوحات ويوجهه إلى قراءة أحادية. لكن هذه الحرية بما هي مبدأ العلاقة بين الجمهور والفنان ليست كافية لبلوغ قراءة ناجعة فهي تطلق عمل المخيلة وتساعد على نمو حوار داخلي بين المشاهد والعمل الفني إلا أنها لا تحدّد طرق القراءة وكيفيةاتها. إن الراوي يقرّ بأن اللوحة تركيب وتشكيل وبناء وأسلوب ولكنه لم يشر إلى الكيفية التي تتم بها مقارنة هذا المبنى رغم أنه أعلن في سؤاله عن ذلك. هذا

1 نوري الراوي: متحف الحقيقة، متحف الخيال - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1997 - ص 6.

2 المرجع نفسه - ص 21.

3 شاكر حسن آل سعيد: حوار الفن التشكيلي - ص 166.



الوعي النقدي لم يتطور لدى الراوي قدر تطوره عند شاكر حسن الذي تسلم بالمنهج أكثر.

إن بلوغ شاكر حسن مرحلة بلورة منهج نقدي كانت تستبطن في داخلها نظراته العميقة لمسألة التذوق الفني الذي يقف عليه انطلاقاً من التمييز التام بين بنية النص اللغوي وبين بنية اللوحة. وهو ما أدى إلى تحيين تصوّر واضح لما يمكن تسميته بـ "قراءة العمل الفني"، لكنّ هذا التمييز سرعان ما يلتبس في مواطن مختلفة. وهذا الالتباس الحاصل في التطرق إلى الخطاب البصري من زاوية الخطاب المكتوب شائع في الخطاب النظري العربي والغربي على السواء. فالناقد يتعامل مع اللوحة باعتبارها نصاً. يقول لوي مارتان: "اللوحة [...] نظام من القراءة وهي النظر إلى اللوحة بوصفها مجموعة قرافيكية، وهي اكتناه النص"<sup>1</sup>.

إن اعتبار اللوحة بمثابة نصّ جعل من الدالّ اللساني رديفاً للدالّ التصويري وذاك ما يحتاج إلى إعمال نظر. فلئن كان الإسهام السوسيري ذا فائدة كبرى على فهم بنية اللغة فهل يمكن استعماله بطريقة آلية في التعامل مع اللوحة الفنية إلى درجة اعتبارها نصّاً شبيهاً بالنص الأدبي الذي يتألف من وحدات لغوية خطية في حين تتألف اللوحة من أشكال وألوان؟ وقد يلتقي شاكر حسن مع الناقد شربل داغر في هذا الالتباس. حيث يرى داغر أنّ اللوحة توافق النص الأدبي ممّا يستلزم تقطيعها إلى مفردات منطلقاً من إجراء بسيط على بعض الأعمال الفنية مثل عمل "الله" للفنانة إيتيل عدنان و"تأليف خطي" للفنان ضياء عزّاوي ولكنّ هذين العاملين وما يمثلهما يحتويان على المفردة الخطية، الأمر الذي يربطهما بيسر مع العلامة النصية. وعليه فإنّ العلامة الأدبية تختلف عن العلامة التشكيلية إذ يمكن تقسيم النصّ الأدبي إلى مستويات نحوية وإيقاعية وسردية ولكن إلى ماذا يمكن تقطيع اللوحة الفنية؟ إنّ النظر إلى قراءة اللوحة الفنية يدخل أيّ مقارنة إلى منطقة الالتباس والحيرة فقد عبّر داغر عن استحالة وضع "حسبة دقيقة" ويقرّ بأننا: "لم نتوصّل إلى تفكيك اللوحة الفنية كأبجدية من الوحدات الدنّيا، إلّا أنّ "قراءة" اللوحة لازالت ممكنة. فنحن كيفما نظرنا إلى العمل الفني وجدنا أنّ هناك "ترتيباً أو نظاماً" يؤسّسه ويوحّده، وأنّ هذا النظام هو أساساً، "توزّع" أو تعاقب أو تجاور العناصر

1 ذكره شربل داغرفي كتاب "الحروفية العربية" - ص 53 عن كتاب:

Louis Martin: *Etudes sémiologiques*, éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 103

التشكيلية، وهو العلاقات الناشئة فيما بينها. كيف نقرأ هذا الترتيب؟ كيف نتبين هذه "العلاقات".<sup>1</sup>

ويشيع هذا الالتباس أيضا لدى محمد أبو رزيق الذي يرى أن: "قراءة العمل البصري هي نوع من القراءة المكافئة لقراءة النص المكتوب"<sup>2</sup>

تتوافق القراءة مع "التذوق الفني" الذي يركز عليه شاكر حسن باعتباره مسلكا للقراءة. فالناظر إلى اللوحة الفنية، في رأيه، هو متذوق سواء كان إنسانا عاديا أم فنانا أم ناقدا، ولا يخضع التذوق إلى قيم سابقة فلا ينطلق من مقاييس دقيقة في العملية التذوقية التي يرى فيها نوعا من الابتداع، على أن هذا الابتداع ليس له ما يحدد مصدره فالشغف بمنظر زهرة أو وجه آدمي لا يخضع إلى مقياس بل إن المصدر الرئيسي لذلك هو الحدس. إن قوام التقدير: التذوق الذي ينشأ من الحدس، وهو أساس قامت عليه تجربة شاكر حسن مستوحية مداه من البرغسونية. وفي هذا السياق يفرق بين البصر وبين البصيرة، جاعلا من فعل المشاهدة قائما على البصيرة وهي حالة تتوغل فيها الذات الناقدة في صلب العمل الفني فلا يكون تذوق إلا من خلال البصيرة. ويعتمد شاكر حسن في فهم الذوق أيضا على تعريف المتصوفة وهو كما يعرفه هادي العلوي بأنه: "قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ووجوه محاسنه وهذا تعريفه العادي. وعند الصوفية: نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه يفرقون به بين الحق والباطل وهو أول التجليات ويكون لأصحاب البوادة. لكن الذوق وسيلة عامة للفهم تكون من قوى الحدس"<sup>3</sup>

إن الذوق سبيل إلى الكشف عن مكونات العمل الفني فهو يربط أيضا بين الفنان والمتقبل، بل إن شاكر حسن يعتبر الذوق من أوكد مقومات التواصل فبواسطته يتطابق المخزون الرمزي للمرسل مع المرسل إليه وفي سياق التجربة الروحية العميقة يتمكن الإنسان بفطر وعيه بالوجود، وإضافة إلى فهمه للغة بني جنسه، من التواصل مع الحيوان والنبات والجماد.

1 شربل داغر: الحروفية العربية - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - ط أولى 1990 ص ص 56-57.

2 حمد أبو رزيق: النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل ضمن مجلة الصورة- العدد 2 - الشارقة - السنة 2003 ص 123.

3 هادي العلوي: مدارات صوفية - دار المدى - للطبعة الأولى 1997 - ص 207.

لكنّ المناداة بفعل التذوق الفنّي، رغم الخلفية الصّوفية، يطرح بمجديّة كبيرة قضية خلافية في الخطاب النقدي إجمالاً وهي قضية المعايير وبالتالي المنهج. فكيف تعامل شاكر حسن مع نزعتين متضاربتين في الظاهر وهما الرؤية الحدسيّة التذوقية والمسار المنهجي؟

#### 1-4 - في النقد التأملي:

يعتبر شاكر حسن أنّ "النقد الموضوعي" هو الذي يتصدّى للعمل الفنّي ولا يبدأ من الفنّان وهو ينطلق في توحيّ هذا المسلك مع الفنّانين الذين باشر تجربتهم بالنقد، لذلك يبحث عمّا يسمّيه بالجذر الإثنولوجي الخاصّ بالحضارة الشّخصية للذات، يقول عن الفنّانة مديحة عمر: "وهكذا فإنّ تتبّعنا لهذا الجذر إذا استطعنا تعيينه بادئ ذي بدء وفي جميع مراحل تطورها الفنّي، يصبح الوسيلة الصحيحة لاكتشاف نقطة الانطلاق في إبداعها الفنّي وهو ما يمثل النقد الموضوعي"<sup>1</sup>

العمل الفنّي، هو نقطة انطلاق مقاربات شاكر حسن وكذلك هو تصوّره لأيّ فعل نقدي يفترض الموضوعية، ولكن هل يتم النظر في العمل الفنّي بمعاضدة مناهج معروفة ومقاييس مسبقة، يضعها الناقد عند كل عملية نقدية يتولاها إزاء أي أثر فنّي؟

إنّ البحث في هذا السؤال يستدعي تفحص نموذج إجرائي ينطلق منه شاكر حسن وهو تجربة الفنّان العراقي جواد سليم، على أنّ هذا التفحص يستند أيضاً على قراءة مقارنة للخطاب النقدي الذي تناول التجربة ذاتها حتّى نقف على خصوصيّة النقد السّعدي ومكوّنات اصطلاحية.

إنّ البحث في خصوصيّة التجربة الفنّية للفنّان العراقي جواد سليم يعدّ انتباهاً نقدياً للحظة هامة في تاريخ الفن العراقي. لذلك كثرت الكتابات المهتمة بهذه التجربة، وهي كتابات بعضها متزامن مع حياة الفنّان وأغلبها كتب إثر رحيله. لهذا سنتوخّى اعتماد كتابات النّاقدين جبرا إبراهيم جبرا وقاسم حسين في إطار مقارنتهما برؤى وتصورات شاكر حسن. ويساعد هذا الكمّ من المقاربات النقدية على إعمال النظر في الخطاب النقدي من خلال نقد النقد أي تبين الخصائص العامّة لنماذج من الكتابات النقدية التي باشرت تجربة جواد بالنقد. ويعدّ هذا الإجراء

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفنّي - ص 110.

نوعاً من توخي النقد المقارن في النقد التشكيلي العربي وهو خطوة ضرورية في مشروع مراجعة هذا الخطاب.

أقرّ جبرا إبراهيم جبرا بقلّة الكتابات النقدية الجيدة التي باشرت تجربة الفنان جواد سليم "رغم الإشارات إلى جواد سليم وأثره في الفن العراقي، وبالتالي في الفن العربي المعاصر، فإن الدراسات الجادة التي تتناول أعماله بالبحث والتمحيص ضئيلة جداً، حتى لتكاد تكون معدومة"<sup>1</sup> ويبدو أنّ المقصود بـ "الجادة" هو انبناؤها على رؤية نقدية دقيقة فقد اهتم جبرا بتجربة جواد فكتب حولها باللغتين العربية والانجليزية في دراسات عديدة غير أن وعيه بندرة "الجودة" فيما كتب لدى غيره من النقاد دفعه إلى مزيد الكتابة وإحكامها فكان كتابه "جواد سليم ونصب الحرية" ملبياً لهذه الضرورة ومنخرطاً في أفق بحثي توزع على فصلين رئيسيين من الكتاب وهما: "الفنان مفكراً ومبدعاً في منظور زمني" و"نصب الحرية - دراسة تفصيلية" ويشير الفصل الأول إلى أهمية القراءة السياقية التي تترل العمل الفني والتجربة برمتها في منظورها الزمني أي "ضمن الإطار الاجتماعي والسياسي الذي عاصره جواد في العراق والأقطار العربية الأخرى من "1940 إلى 1960" ومترلة السياق هامة في تصوّر جبرا لأنها جزء من الوحدة الصّميّة التي شكّلت تطوّر الفكر الفني للفنان وجزؤها الثاني هو عبقرية الفنان ذاته. فالقيمة الفنية لأعمال جواد تنبني على هذه الوحدة إضافة إلى ركيزة أخرى وهي تراث الفن العربي القديم والفن العراقي الأقدم. إنّ قراءة جبرا في هذا الفصل التزمت بالخط التاريخي الكرونولوجي ابتداءً بنشأة الفنان وبسفره إلى أوروبا لدراسة الرسم واكتشافه لأعمال الواسطي في المكتبة الوطنية في باريس ودراسته في لندن وتأثره بفنّاني أوروبا وخاصة النحات هنري مور وبيكاسو ثمّ عودته إلى بغداد في أواخر 1949 وعمله في معهد الفنون الجميلة وتأسيسه لجماعة بغداد للفن الحديث والتحاقه بفلورنسا لإنجاز "نصب الحرية" ومن ثمّ عودته إلى العراق وموته الفجائي قبل إتمام تثبيت النّصب في مكانه. كلّ هذه المراحل التاريخية يتّخذ منها الناقد محورا لبيان الأعمال الفنية التي ترتبط خصائصها لا من وحدة أسلوبها أو خلفيتها المعرفية فقط ولكن من صلتها الحميمة بالظروف الاجتماعية والسياسية أيضاً بشكل تثبيت الحشّيات والتفاصيل ويعرف هذا النوع من النقد بـ "النقد السياقي" الذي تتنوع

1 جبرا إبراهيم جبرا: جواد سليم ونصب الحرية - ص 7.



مدارسه ولا يمكن دحض الأثر الماركسي في تطوره بوجه عام وإن كانت دراسة جبرا تستند على المحور الرئيسي لهذا النوع من النقد فإنها لم تنخرط فيه كليا بل أشارت دراسته التفصيلية لنصب الحرية إلى غاية استكشاف الخصائص الفنية للعمل. يذكر جبرا "لما كان الأثر الفني وليد عوامل ومشاعر وتجارب اختزنت في ذهن الفنان، يكون فيها الماضي فاعلا عن وعي أو عن غير وعي، فإن في استقصاء ما يمكن استقصاؤه من هذه العوامل والمشاعر والتجارب، وهو بعض أهداف هذه الدراسة الفنية، إنارة للكثير من الجوانب للعمل الفني وسبيلا إلى دواخله."<sup>1</sup> ويبيّن هذا الوعي النقدي تمثل الناقد لقضية المنهج، فالنقد السياقي يسعفه في ذلك ويصل بين العمل الفني ومجتمعه ونفسيته أيضا وهو ما يتجاوب نسبيا وبتفاوت في كتابات الناقلين شاكر حسن وقاسم حسين.

إن الناقد شاكر حسن آل سعيد يتصدى إلى قضية هامة في طبيعة مقاربة النقد الفني ذاته فهو يضع فيصلا بين مسارين في النقد، بين النقد كبحت والنقد كإلهام وقد توصل إلى هذا التمييز إثر نظره في تجربة الفنان جواد سليم حيث اتخذ منها مستندا لتمرير تصوّره. يذكر شاكر حسن: "في جميع الأحوال فإن محاولتنا هذه تأتي كمجرد مساهمة أوليّة القصد منها أن لا يتمّ للنقد الفني دونما مدخل رؤيوي نقدي معين ودونما منهج علمي أو موضوعي يضع في اعتباره تلك المصادر التي اعتمد عليها الفنان في فنّه وكأنّه باحث لاملهم..<sup>2</sup> وقوام التفريق الذي ينتهي إليه شاكر حسن هو بين المعرفة والإلهام وكأنّه ينتصر للأفلاطونية التي جعلت من الإلهام خصيصة الشاعر بينما خصّت الفنان بالبحث والمعرفة والتقيد بالقواعد إذ يذكر أفلاطون في "محاورة إيون" على لسان سقراط: "إنّ الشاعر لا يغنّ بفنّ بل بقوة إلهيّة. وإذا ما تعلّم هو بقواعد قانون، فإنّه سيعرف كيف يتكلّم ليس بلحن واحد فقط، بل بها كلّها ولذلك يسلب الله العقل من الشعراء"<sup>3</sup> لهذا فإنّ النظر العقلي مناقض للإلهام وهو شرط أساسي يقيمه الناقد في قراءته للعمل الفني لأن تقييم العمل الفني، انطلاقا من هذا الشرط يتضمن إقرارا بضرورة توخي معيار نقدي

1 المرجع نفسه - ص 131.

2 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص ص 98-99.

3 أفلاطون: محاورة إيون، ضمن المحاورات الكاملة، نقلها إلى العربية شوقي داود تمرارز - الأهلية للنشر والتوزيع، للمجلد 3 - ص 232.

وهو ما أوماً إليه جيروم ستولنيتز حين أكد أنه "لابدّ لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة. فإذا لم يكن الناقد يكتفي بوصف مشاعره فحسب، فلا بدّ له من فحص خصائص العمل ذاته. غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدّي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيداً [...] وإذا لابدّ أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنيّة وقياسها"<sup>1</sup>

إذن كانت تجربة جواد سليم الفنيّة دافعا لشاكر حسن لبناء تصوّر نقدي، ففي كتابه "مقالات في النقد الفني" يتناول عشرات التجارب الفنيّة لفنانين عراقيين من أجيال مختلفة إلا أنّه يفرد تجربة جواد باهتمام أكبر كمياً ونوعياً ففي فصل "ما بين الفنان وعالمه الخارجيّ". يعرض منهجه النقدي ويؤبّ عناصره كخلفيّة نظرية للإجراء النقدي منطلقاً من مصادرة أساسية تحدّد تعريف النّقد لديه: "إنّ النّقد التأملي هو وصف حيادي للعمل الفنيّ يستهدف تأصيل البحث الفنيّ للفنان أي العودة به إلى أصوله الأولى اختزالاً، وحتى مستوى صيرورته أي ما يهدف إليه بواسطة ذاته كرموز شكلية ومقالات ومعادلات حضارية، تتوسط ما بين ذاتية الفنان إزاء موضوعية العالم الخارجيّ من جهة وبين موضوعية الفنان إزاء ذاتية العالم الإنساني الذي يمثله الجمهور".<sup>2</sup>

يستوجب اصطلاح "النّقد التأملي" تفحصاً كبيراً نظراً للبس الذي يثيره ففي ظاهره قد يردّ إلى الذاتية أكثر من الموضوعيّة وهو ما يتعارض مع أطروحات شاكر حسن التي تستبعد التأمّل خارج المدار العلميّ ففي مقابل "الموضوعيّة" و"الحياديّة" و"المنهج" لا يمكن أن ينصهر مفهوم التأمّل في بعده الدّاتي بالمعنى الانفعالي. لهذا فإنّ الإلغاز الحاصل بين التّشيع للبحث العلمي في العمل الفني وبين إطلاق مصطلح "التأمّل" على مجموع هذه الفعالية دفع شاكر في آخر كتابه "البحث جوهرة التفاني" إلى الإشارة الاصطلاحيّة إلى منبت هذا المنهج بقوله: "في عام 1966 اتّضح لدي أنّ الفكر التأملي وهو أيضاً الظّاهراتي أو الفنونولوجي كان نتيجة كل ذلك المخاض المحلي - العالمي".<sup>3</sup>

1 جيروم ستولنيتز: النّقد الفنيّ - ترجمة فؤاد زكرياء - المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر - الطبعة الثّانية 1981 - ص 670.

2 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في النّقد والتّنظير الفنيّ - ص ص 72-73.

3 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 272.

إنّ مثل هذا التخصيص لا يرفع اللبس الجوهرى الكامن في حدّ "التأمل" إذ يرى دولوز وقاتاري أنّ "التأملات هي الأشياء ذاتها من حيث أنّها ينظر إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصة [...] ليس التأمل والتفكير والتواصل ميادين معرفية وإنّما هي آلات لتشكيل كليات داخل مجمل الميادين. إنّ كليات التأمل ثم كليات التفكير هما بمثابة الوهمين اللذين عبرتهما الفلسفة سابقا عندما كانت تحلم بالسيطرة على المجالات المعرفية الأخرى"<sup>1</sup>. وبالتالي فتمة تفارق بين التأمل والمعرفة، فكيف ينادي شاكر حسن بالنظر إلى النقد كـ "بحث" أي معرفة ويحدّد أساسها التأمل؟

لقد تعامل نوري الراوي مع تجربة جواد سليم مثلا، من هذه الزاوية أي بآلية الكتابة الملهممة وليس من آلية البحث الذي يفترض المنهج وهو في المقابل يتّزل لدى آل سعيد في مستويات أساسية من أهمها "الحيادية" والموضوعية ويعرفها بأنها مواجهة مباشرة للعمل الفني ويحدّد ذلك بمراحل نقدية يتدرج فيها الناقد من مستوى إلى آخر:

- 1- الكشف عن الرّموز الشّكلية ويعني بها البحث في البناء التأليفي للعناصر الشّكلية كاللون والخط والشّكل والإيقاع وعلاقتها بالمضمون وتأخذ هذه المرحلة سمّة البعد الوصفي. فالوصف في النقد الفنّي مثل طيلة قرون الأساس الأوّل في المقاربة وهو ما يتصادى مع الطرح النقدي الحديث أيضا فقد بيّنت آن كوكلين بأنّ "الوصف يظل عماد النقد إذ يجب إنطاق الأعمال الفنية الصامتة بديها.."<sup>2</sup>
- 2- تحليل هذه الرّموز باعتبارها مدلولات ثقافية كلامية تعكس الرابط المتين بين الفن والمحيط.
- 3- صياغة معادلات تأويلية أو حضارية توجز الحضارة الشخصية للفنان وحضارة مجتمعه ومن ثمّ عالمه وتكون هذه المعادلات خاضعة لتواتر الأسلوب في عمل الفنان على أنّ هذا العنصر يقوم على "حياد الفنّان من وصف العالم" أي أنّ النّاقد ينتهي إلى صياغة موقف ثاو في العمل دون أن يكون قصديّا من قبل الفنّان أو مجرد ناقل لما يزخر به محيطه من ثراء فنّي وإرث جمالي.

1 دولوز وقاتاري: ماهي الفلسفة - ترجمة: مطاع صفدي - مركز الإنماء القومي - الطبعة الأولى 1997 - ص ص 31-32.

2 Anne Coquelin: *Les théories de l'art*, Puf, 2<sup>ème</sup> édition 1999, p. 96.

4- بيان الأسلوب الفني الشخصي وهو ما يمثل مدخلا للموقف ويعكس شخصية الفنان عند مجابهته العالم.

إنّ فاعليّة النّقد ترهّن دائما بطبيعة التجربة الفنيّة التي تقع مقاربتها. ولئن تبيّنّا من خلال رصد وجوه التقاطع والتّنافر بين شاكر حسن ومجموعة من النّقاد حول تجربة فنّان واحد فإنّنا حاولنا الوقوف على تعاملهم مع قضيتنا الرئيسيّة والمتّصلة بمسار النّقد بين متطلّبات المنهج وهالة الإلهام التي تشبّع بها النّقد التشكيلي العربي نتيجة انطوائه في زمن الشّعور وفي ديوان الأحوال.

إنّ مسألة المنهج جوهرية في نقد شاكر حسن وهي لا تنحصر في كتاباته الخاصّة بالفنان جواد سليم بل تشمل أغلب كتاباته إما بشكل تصريح أو مضمّر ففي تناوله لتجربة الفنّان زيد محمد صالح يضع مقدّمة لنقده تحتوي على أربعة عناصر أساسية لإجرائية نقده وفق ترتيب مخصوص يقسم العمل إلى محاور وهي:

- المحور الزمني: يرصد فيه التسلسل الزمني للتجربة الفنية.
- المحور المكاني: التعرّض إلى العمل الفني في مستوى الخامات المستعملة والألوان والمواضيع.
- المحور الرؤيوي: يطرح فيه البعد الإيديولوجي للعمل الفني.
- المحور الوظيفي: يعالج فيه وظائفية العمل الفني بين الصّفة الإيضاحيّة أو الذاتية أو الاجتماعيّة.

هذه المحاور يستوعبها النّاقد في كتابته رغم التقاطعات التي تثيرها فيما بينها. وإذا كان العمل الفني هو قاعدة انطلاق الفعالية النقدية لدى شاكر حسن وفق منهج معلن فإنّ هذا التّمشي لا يعمّمه على طريقة تناوله لأعمال الفنّانين الشّباب فكثيرا ما يلتجئ إلى اعتماد الكتابات الموازية التي ينشرونها حول أعمالهم فأثناء تعرّضه لتجربة الفنّان إبراهيم رشيد. يعتمد شاكر حسن رسالة للفنّان كان قد طلبها منه: "... ثم راح يفلسف لي ذلك فنّا وإنسانيا في رسالة كنت قد طلبت منه أن يوضح لي فيها رؤيته"<sup>1</sup>. وأثناء بيانه لتجربة الفنّانة إيمان عبد الله يعتمد اقتباسات من دليل المعرض. يورد شاكر حسن حول النّص المدرج في الدليل: "إنّ مثل هذا التّجميع للأفكار وإن بدا أحيانا وكأنّه مجرد بحث ميداني في مجال التّوثيق إلا أنّه يحتوي على بذرة إيقاعيتها التعبيرية - التجريدية في البحث ونزعتها

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في النّقد والتّفسير الفني - ص 212.



الموضوعية والمعرفية الصائرة إلى التجريدية التعبيرية"<sup>1</sup>. كما يقرّ بصدد تحليله لتجربة الفنان "صادق كويش" اعتماده على مقدمة دليل المعرض.

إنّ في هذه العودة التي يقوم بها شاكر حسن للمكتوب قد تثير نوعاً من التناقض مع ما نادى به في مواطن متعددة، من ضرورة التنبه إلى الإسقاطات التي يحملها النص المصاحب للتجربة الفنية.

هذه المراحل وليدة مقاربة الناقد لتجربة جواد سليم فلم يجد شاكر من عناء ثبوتها وهو يواجه فن جواد أي أن الخطاب النقدي رهين دائماً بقيمة العمل الفني. لكن مراحل العمل النقدي تتوقف دائماً على تحليل العمل الفني تحليلاً علمياً ويعني ذلك عدم إهمال أي محور اجتماعي أو حضاري أو جمالي.

ولئن تعرّض شاكر حسن إلى السياقات التاريخية التي تزلت فيها تجربة الفنان فإنه على نقيض الناقد جبرا إبراهيم جبرا لم يلتزم الربط الجدلي بين الخلفية التاريخية والمكونات الفنية للعمل فكان نقده أقرب إلى تناول مفهوم "البنية" منه إلى اعتماد السياق.

ولشاكر حسن موقف من المقاربة السيكلوجية للعمل الفني التي شهدت نماءها عند بعض النقاد مثل الناقد قاسم حسين صالح الذي اهتمّ بالفنان جواد سليم في كتابه "في سيكلوجية الفن التشكيلي" ولئن تميّز شاكر حسن بصلته الإنسانية بجواد ووفّر له هذا التواصل الإنساني والفكري أيضاً معرفة عميقة بتجربة الفنان وبشخصيته وكذلك الناقد جبرا إبراهيم جبرا، فإنّ حسين صالح لم يتعرف على جواد - الإنسان إلّا من خلال مصادر خارجية وقد عدّ الناقد هذا المعطى معرقلاً لدراسة نفسية جواد وهو أمر مستغرب، فلم يجعل فرويد من معاصرة المحلل النفسي للفنان شرط مقارنته إياه وإلّا لما درس ليوناردو ديفنشي؟ ثمّ إنّ هناك فرقاً شاسعاً بين الدراسة السيكلوجية للعمل الفني وبين الدراسة الإكلينيكية للفنان التي تتطلب وجوده المادي بالبداية.

وقد اهتمّ قاسم حسين في دراسته بمجموعة من المصادر منها:

- ما يرويّه أقرباء جواد وأصدقاؤه ومعارفه وفي هذا المصدر مطبّات كثيرة من بينها تداخل صورة جواد الواقعية بصورته المأسطرة في فكر المقرّبين له فتكون عملية القراءة غير خاضعة للموضوعية وملتبسة بما هو ذاتي.

1 المرجع نفسه - ص 219.

- الأعمال الفنية لجواد التي لم يتمكن الناقد من الاطلاع عليها إلا على صور فوتوغرافية باستثناء "نصب الحرية" وأربع لوحات ومنحوتين فقط ويمثل هذا المصدر بدوره نوعاً من القصور فغياب الأعمال الأصلية وعدم مشاهدتها يقلص من طبيعة التواصل مع العمل الفني ويؤثر على دراسته لما في الصور الفوتوغرافية أو الشفافات من خيانة للأصل.
  - كتابات جواد سليم المنشورة فقط أي عدم تكوين فكرة شاملة على مذكراته أو رسائله التي لم تنشر بسبب خروجها عن إمكانات النشر.
  - ما كتب عن جواد سليم وقد تبين الناقد ثلاث كتب أساسية وهي "جواد سليم ونصب الحرية-" و"الرحلة الثامنة" لجبرا إبراهيم جبرا و"جواد سليم" لعباس الصراف ولم يتعرض الناقد لما كتبه شاكر حسن رغم أن الكتاب صدر في طبعته الأولى سنة 1990 بينما سبق لشاكر حسن أن نشر كتاباته قبل هذا التاريخ.
- ويتقاطع الناقد شاكر حسن مع رؤية الناقد قاسم حسين في استعمال بعض المصادر ويتجاوزه موضوعياً في مستوى الصلة الروحية والإنسانية والفنية التي كانت تربطه بالفنان جواد سليم ورغم ذلك فإن المنظور النقدي لشاكر حسن لم يعتمد على القراءة النفسية فاستفاد من معرفته المباشرة بالفنان دون أن يتورط في قراءة سيكولوجية كان الأقرب موضوعياً لمباشرتها. ولا يعني ذلك أن شاكر حسن قد امتنع عن إطلاق بعض السمات النفسية أو اعتمادها لكنه غلب البعد الفكري عليها فلم يجعلها مجرد خصلة في شخصية الفنان بقدر ما نظر إليها من زاوية الاعتقاد الفكري والوجهة الفنية وظهر ذلك في تبين المترع الإنساني في فن جواد سليم.
- بلور شاكر حسن إنسانية جواد في جانبها البيئي أي علاقاته الاجتماعية مع محيطه الأسري والعائلي (أصدقاء وفنانين..) وفي حياته الطفولية والعائلية. لذلك وقف على خصال شخصيته واعتبره كمثل أعلى للخلق العربي والإنساني القويم. لكن هذه المميزات لم تشكل النزعة الإنسانية الحقيقية للفنان ويظهر شاكر حسن ذلك بقوله: "بيد أن إنسانية جواد سليم لم تستند في رأيي على الأحداث والأفكار التي ساهمت في تكوين شخصيته فحسب، فهناك المستوى الثقافي والاجتماعي الذي كان يعيشه"<sup>1</sup> إذن تقوم منابع إنسانيته على عناصر أشمل منتزعة من العوامل الثقافية والاجتماعية ويمكن حصرها في:

1 المرجع نفسه - ص 97.

- انتماءه إلى الطبقة الوسطى المثقفة.
- صلته بالمفكر ساطع الحصري وارتواؤه من الفكر القومي وهو ما أبعدته عن الروح العشائرية.
- نزوعه نحو الثقافة العالمية.

ويشير شاكر حسن إلى أن تبين هذه المنابع ينحصر في أعماله الفنية وتخصيصاً موضوعاتها وهو ما ذهب إليه قاسم حسين أيضاً حين نظر في علاقة "أنا" الفنان بـ "النحن" فوقف على الارتباط الكبير الذي عرفه جواد بمجتمعه فقلق الذات متوحد بقلق الجماعة ويبيّن قاسم حسين أن "جواد سليم - من خلال كتاباته وقتها - هو من الفنانين المتميزين الذي توحدت عنده "الأنا" مع "النحن". فهو وثيق الصلة بمجتمعه. أراد أن يحوي كل ما يستطيع أن يكونه. وأدرك بأنه لا يستطيع أن يكون كذلك إلا إذا غار في "النحن" التاريخية وحصل على تجارب الآخرين في الاتجاه الموازي لاتجاهه النفسي.<sup>1</sup> وتتوازي هاتان القراءتان مع تصريحات الفنان نفسه الذي بين في كلمته بمناسبة افتتاح المعرض الأول لجماعة بغداد للفن الحديث: "كل إنسان يود أن يتحسّس مزايا عقلية الإنسان وكفرد في المجتمع الإنساني. فإن هذه المزية، مزية العقل والفكر لا تتحقق إلا في المبادلة والتجارب"<sup>2</sup>

إن القراءة السيكلوجية لفنّ جواد بقدر تسمينها للدور المحيطي الذي شكّل الخلفية النفسية للفنان فإنها لم تقف على جوهر هذه النظرة الإنسانية وهو ما انتهى إليه شاكر حسن بقوله: "إن إنسانيته تبدأ من لحظة التقاء الفكر العراقي الذي يمثله بالفكر العالمي الذي يعيشه."<sup>3</sup>

يعمد الخطاب النقدي إلى البحث الدؤوب عن المؤثرات الفنية في التجارب وهو بحث سيأخذ مع تجربة جواد، الرّبط المباشر بأثر الفنان بيكاسو، لذلك فإنّ النظرة إلى إنسانية جواد لم تنفصل عن البعد المقارني بينه وبين بيكاسو وهي مسألة شغلت شاكر حسن آل سعيد وغيره من النقاد الذين وقفوا على المؤثرات الفنية التي اغتذى منها الفنان. فعبر شاكر حسن عن الاتفاق المبدئي بين الفنانين في الالتزام

1 قاسم حسين صالح: في سيكولوجية الفن التشكيلي - دار الشؤون الثقافية، بغداد - السنة 1990 - ص 167.

2 المرجع نفسه - ص 167.

3 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني - ص 72.

بالنزعة الإنسانية لكنهما اختلفا في تطبيق هذه النزعة فعاش بيكاسو إنسانيته بالمعنى المطلق في حياته الخاصة وفي فنه لكن جواد حقق إنسانيته عبر التسق الحضاري وعبر التنوع في استخدام الفنون. وكأنا بشاكر حسن يشدد على الإنسانية الثقافية للفنان أكثر من اهتمامه بإنسانيته ككائن اجتماعي مما أدى به إلى التعليق مثلا عن زيجات بيكاسو قياسا إلى الهدوء العائلي في حياة جواد إلا أن عملية المقارنة تأخذ بعدا آخر لدى قاسم حسين في مسألة النزعة الإنسانية حيث يقارن بين تعامل بيكاسو مع حادثة قرية الجورنيكا في سنة 1937 إثر تعرضها لقصف وحشي من قبل الطائرات الألمانية أثناء الحرب الأهلية وبين تعاطي جواد مع الشأن الفلسطيني وآلام شعبه فقد استطاع بيكاسو أن ينتج لوحة "الجورنيكا" بينما لم يسجل جواد سليم مقاربة فنية لحادثة سياسية. ويرد قاسم حسين هذا الأمر إلى انحدار جواد من الطبقة البورجوازية وهو كما يذكر: "لم يشأ أن ينتج أعمالا فنية تتعلق بوثبات وانتفاضات شعبنا ويسجل حلقات ومفاصل أساسية في تاريخ شعبنا، لأنه لم يكن قادرا على تعريض نفسه للملاحقة السياسية."<sup>1</sup> ورغم هذا التأويل الذي جنح إليه الناقد فهو يبين في مفصل آخر من كتابه هشاشة هذا المبرر حيث لا يعفي الفنان من المؤاخذه بقوله "إن ما يؤخذ على جواد هو أنه لم يسجل مأساة فلسطين بعمل فني يجتمع فيه التفرد والشمول كما فعل بيكاسو في الجورنيكا التي منحها هوية خاصة وشمولية مطلقة."<sup>2</sup>

يبحث الناقد عن انتظارات من الفنان فهل أن من متطلبات العملية النقدية تقرير الفنان أولومه أو مطالبته بتوخي موضوع محدد في تجربته الفنية؟ قياسا بقاسم حسين فإن شاكر حسن لم يثر هذه المسألة رغم اعتباره أن موقف الفنان أساسي في التعبير الفني إلا أنه يميز بين الموقف السياسي المباشر وبين التزام الفنان بقضية فنه وبإيغاله في النظر إلى إنسانيته من جانب اتحاده بحضارته وبلحظته المعيشة. لذلك يسقط الناقد قاسم حسين مطلبه النفسي على تجربة جواد فيبحث في أعماله عليها تنصف انتظاره معتبرا أن لوحة "الضحية" (وهي تمثل شاة تذبح وتقطع - أنجزها سنة 1952/51) يمكن أن ترمز إلى فلسطين. ويواصل البحث في المواضيع الفنية التي يمكن أن تبلور اهتمام جواد بقضايا الإنسان فيتوقف

1 قاسم حسين صالح: في سيكولوجية الفن التشكيلي - ص 170.

2 المرجع نفسه - ص 171.



عند النصب النحتي "السجين السياسي المجهول". ويعكس هذا التخالّف بين القراءة النقدية لإنسانية جواد من خلال أعماله في مقارنتها بيكاسو توجهات النقد بين المنظور النفسي المباشر وبين النظرة الثقافية الواسعة.

وفي تقدير شاكر حسن فإن المرحلة الزمنية التي بدأ فيها جواد سليم، تميّزت بهيمنة بابلو بيكاسو الذي أصبح نموذجاً يحتذى به في خمسينات القرن العشرين وظهر هذا التأثير في شكله الصريح في إيمان جواد بتنوّع الاختصاص إذ لم يلتزم بفنّ واحد فهو في الوقت نفسه رسام ونحات وموسيقي وساهم هذا التنوع في إكساب العمل الفني ثراء كبيراً وقد التزم جواد في رأي شاكر حسن بمنهج بيكاسو الذي نوّع في استخدام الخامات (الخشب - الورق - الطين النحاس - الألمنيوم - الجلود) بينما نوّع جواد في الاستلهام من التراث العراقي القلم واستفاد من التقنية الأوروبية دون الاستلاب فيها. يذكر شاكر حسن: "تبدو تأثيرات بابلو بيكاسو إزاءه مجرد تأثيرات تقنية أو قل إنها أسلوبية"<sup>1</sup>

حتىّ أنه ينتصر للفنان جواد في طريقة معالجته فنياً لقضية الإنسان قائلاً بأن بيكاسو "حينما يحوّر الشكل الإنساني وفق نظريته المتفرّعة عن التكعيبة فإنما كان يهدف من وراء ذلك إلى توحيد ملامح الإنسان في جميع مراحل تطوّره الزمني وهو بذلك يرسم الإنسانية أي الإنسان في حالة تمرّح زمني، إنّ بيكاسو هنا يظلّ خارج مفهوم الزمان والمكان بمعناها النسبيين أمّا جواد فإنه يقبع داخل هذين المفهومين، بالذات أي أنّه مخلوق يفقد كيانه الذاتي دائماً لكي يعيد اكتشافه من خلال العلاقة التي تربطه بالأب والأم"<sup>2</sup>

ويمثّل تأكيد شاكر حسن على ثنائية الأب والأم في البنية العميقة لأعمال جواد سليم مدخلاً هاماً في النظر إلى التجربة وهو لا يترّله في القراءة السيكلوجية المباشرة رغم اقتفائه لأثر هذه الرؤية في أغلب المراحل والأعمال (مواضيع الأم والطفل..). ناهيك أنّه يعتبر الصورة الرمزية للهِلال والنّجمة إشارة عن الرعاية والحنان وهو ما يقترب أيضاً من رأي قاسم حسين بتأكيد على الدلالة السيكلوجية لرسم الأهلّة لأنها تتصل بلاوعي البسطاء من الناس وباقترانها بعاداتهم وأعيادهم. وبالتالي فهي مصدر للفرح والتفاؤل ويرى شاكر حسن أنّ موضوع

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في النقد والتّظهير الفني - ص 72.

2 المرجع نفسه - ص 136.

الأمومة في عالم الرّسم هو صورة المرأة المتكوّرة على ذاتها (بغداديات 1956) (الشجرة القتيلة) وفي مجال النّحت فهي صورة المرأة المحتضنة وليدها (الأم والطفل في نصب الحرية) وتحضر النّجمة والهلال في هذا النصب للدلالة على يناعة موضوع الأمومة ولعلّ الملاحظة البارزة التي يبيّنها شاكر حسن أنّ الاهتمام بمعالجة موضوع الأمومة في النّحت برز أكثر من التصوير وربما يتوازي هذا الاتجاه مع إقرار النّاقّد بأنّ الفنّان متعلّق بالأرض التي تتوازي رمزيّاً مع "المرأة" وذلك ما يعنيه بفكرة تغلغل جواد سليم في المادّة ومنها تبرز مسألة انشطاره بين فنّ النّحت وفنّ التصوير وهي مسألة عاجلها النّقاد بتفحّص، بمثل ما كانت تؤرّق الفنّان نفسه.

ولئن استدعت تجربة الفنّان جواد سليم اهتماماً مخصوصاً في النقد التشكيلي العراقي وفي الكتابات النقدية لشاكر حسن فإنّ تجارب فنية أخرى عدت بمثابة المخبر الذي اعتمد لتحديد إجراءات نقدية. فقد انطلق شاكر حسن من تجربة الفنّان عطا صبري ليهتمّ بعنصر "الموضوع" أو العنوان الذي يمكن أن يقوم بدور المنطلق لدراسة تحليلية في البنية والشكل، حتّى وإن غاب عن التسمية فهو حاضر في اللوحة باعتباره موجوداً في ذهن الفنّان، إذ يمثّل ماهيّة العمل الفني. فعلاقة الفنّان بالعنوان ليست علاقة لغويّة وإن كان الظاهر كذلك فالموضوع هو "النظام التكويني المسبق قبل أن يستحيل إلى بناء" أي قبل أن يتحوّل إلى ألوان وقيم شكلية في اللوحة. ويتحدّد خيار شاكر حسن في التّطرق إلى العنوان في الخلفيّة التي يبيّنها: "إنّ دراستنا للموضوع الفني هو من باب دراسة النظام اللّغوي الذي يستخدمه الفنّان كقائل أو متحدّث بلغة أو أبجدية معيّنة سرعان ما يتوخّى من وراء ذلك طرح ما يمكن تسميته بالكلام. فمن دون النظام الذي تظهر بموجبه اللوحة مرتدية كل أثوابها لا يمكننا أن نتوصّل إلى ما أراد الفنّان أن يقوله."<sup>1</sup>

ويربط شاكر حسن العنوان لدى عطا صبري بالمنحى التشخيصي في فنّه رغم أنّه يعتبر أنّ مترلة العنوان أو الموضوع هامة حتّى في المدرسة التجريدية وإن اختفى فيها العنوان واكتفى الفنّان بعنوانه لوحته: "بلا عنوان"، "تجريد"... ويلاحظ أنّ جدلاً نامياً بين العنوان والعالم الفنّي للفنّان يتشكّل وأحياناً يعيق فعل القراءة. لقد عبّر العنوان لدى صبري عن نوع من البلاغة اللّغوية غير التشكيلية لذلك يوجّه شاكر حسن نقداً لمثل هذا المترع فهو يؤكّد أنّ عطا صبري: "يساهم في تكوين

الموضوع قبل أن يتيح المجال لرؤيته في اللوحة أو قل إنه يوحى لنا أن نرى التفاصيل الموضوعية أو أن نجد المبررات لها في العمل الفني.<sup>1</sup>

يعتبر العنوان موجّهاً لعملية القراءة ويقترح مساراً مناسباً لها إلا أنه يقصر عن ذلك خاصّة مع العناوين المضلّلة، لهذا يمثّل الاشتغال على العنوان ضرباً من القراءة التي لا تخلو من إمكانات الإسقاط ويعرّض هذا التمشّي عمل الفنان الذي يختاره عن قصد، إلى مغامرة التلقّي. ورغم اعتماد شاكر حسن لسيميولوجية العنوان كمدخل ممكن فإنّ هذه الخطوة مخوفة بالقراءة السيميولوجية الأدبيّة التي ترهن العمل ولا تطلق إمكاناته التعبيريّة والتأويليّة. فكثيراً ما يتمّ استسهال مقارنة العمل الفني من زاوية عنوانه، ويفضي هذا المترع إلى ضرب من التسرّع والحكم القيمي أحياناً، فتقرأ جميع مفردات العمل التشكيلي من خلال العنوان الذي قد يختزل قيمة العمل. إنّ مثل هذه المقاربة، قد تحمل في طيّاتها بحثاً محموماً عن المعنى في العمل الفني في حين أنّ القراءة الحديثة تعتبر العمل الفني أثراً مفتوحاً، يحتمل معان عديدة وسبلاً كثيرة في طبيعة الإجراء النقدي. ولعلّ السّمة البارزة التي حفّت بكتابات شاكر حسن - الناقد، قرابته الميدانيّة والفكريّة والشّعوريّة، لتجارب الفنانين الذين اجتهد في نقد أعمالهم دون الوقوع في أتباع منهج صارم ينفي الخصوصيّات ويتعالى على المواضع التاريخيّة والاجتماعيّة والسيكولوجيّة للفنان. لقد حاول شاكر حسن من خلال هذه القرابة، التي أكّدت حماسه لمشاريع الفنانين وحرصه على آفاق تجاربهم، أن يضيء محطّات كثيرة في التجربة الفنيّة العراقيّة وأن يؤكّد على الضّرورة الحيويّة لقيام خطاب نقدي يوازي تنوّع الخطاب التشكيلي ويدعم صلة الممارسة الفنيّة بالفكر وبالتلقّي.

### 1-5- الفن التأملي مصطلحاً:

إنّ العمل الفني ذي البعدين يبقى مفتوحاً أمام عالم متناهي الأبعاد ولا يتمكّن الفنان من القبض على ذلك في رأي شاكر حسن إلاّ بواسطة "التأمّل" الذي يكون العمل الفني مادّة الأساسيّة. وقد استخدم الفنان مصطلح التأمّل منذ الستينات وتحديدًا بنشره للبيان التأملي سنة 1966. ويورد أثناء تعرّضه للعلاقة بين الخطاب اللغوي والخطاب التشكيلي: "إنّي أناقش هذا المحور وأنا أشعر أنّ ثمة مناطق حياد

1 المرجع نفسه - ص 118.

بين الروح والجسد. لا بدّ لنا من الحضور فيها، وتلك هي ذرى تأملي الذي أعلنته قبل أكثر من عشرين عاما (اقرأ البيان التأملي) إثر تحوّل من حالة النوم إلى حالة اليقظة.<sup>1</sup> ولئن أقررنا بأنّ الاستخدام الأوّل لهذا المصطلح كان في الفترة الممتدّة بين 1953 و1966 فإنّ أوّل من أشار إليه في الفنّ العراقي هو جبرا إبراهيم جبرا في نهاية الخمسينات واستخدمه نوري الراوي في سنة 1962 في كتابه "تأملات في الفنّ العراقي" ولكنّه لم يتشكّل في تحديد العمل الفنيّ إلّا مع شاكر حسن وستفضي صيرورة هذا المصطلح في خطاب الفنّان إلى تشكّلات مختلفة وستؤسّس لآليات فكرية متجذّرة في القاع الصوفي.

ففي فترة لاحقة نادى شاكر حسن بمصطلح جديد وهو الفنّ التأملي الذي دلّ على تواصل مع مبحثه الاصطلاحي في مسألة التأمل وقد اعتبر أنّ "الفنّ التأملي": "هو قول لا يفترض في العالم الخارجي إلّا كونه علما مخلوقا (سبق أن تم تكوينه) ودور الإنسان فيه والفنّان إنسان ضمنا، هو إبداء الرأى فحسب، وبمعنى آخر مشاهدته بواسطة جميع طاقته الفنية. إنّه شهادة على جمال المكوّن وجلاله."<sup>2</sup> من ذلك أنّ التأمّل إذن وقوف على الحقيقة وقد استفاد شاكر حسن كثيرا من الفلسفة ومن تصوّف الإسلامي في إبراز نظريته إلى التأمل فلقد توصّل بتجربته الحياتيّة والفنيّة إلى مرحلة التّمعّن في العالم والوجود في إطار ذاتيّة لا تنفي بشكل مطلق الأشياء من حولها وهو ما يجعله قريبا من تأمل الفلاسفة والمتصوّفة من جهة وبعيدا عنهم من جهة ثانية لأنّه تأمل لا يغفل العالم الخارجي وهو بذلك لا يتطابق مع النظرة السائدة عن التأمل وصاحبه. إذ يعرف جلال الدّين سعيد التّأمّل بأنّه: "استغراق الذّهن في موضوع تفكيره إلى الحدّ الذي يجعله يغفل عن الأشياء الأخرى بل عن أحول نفسه. والتّأمّل عند بعض الصّوفيّة في القرون الوسطى درجة سامية من درجات المعرفة تقوم على تجلّية القلب عن التّفكير في الأشياء الحسيّة حتّى ينتهي إلى درجة الاتّحاد باللّه."<sup>3</sup>

ورغم هذا الاختلاف الجزئي بين شاكر حسن والتّعريف الفلسفي فإنّه يبقى على عناصر كثيرة من تصوّف الإسلامي فهو يدقّق المصطلح ويجعله نوعا من

1 شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التّنظير والنّقد الفنيّ - ص 55.

2 شاكر حسن آل سعيد: الحرّية في الفنّ - ص 158.

3 جلال الدّين سعيد: معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة - دار الجنوب - تونس 1998 - ص 89.



"شهود الحقيقة" وهو اصطلاح يقربه من جديد من عوالم الصوفية وقولهم بوحدة الشهود. فشاكر حسن يميل إلى القول بوحدة الشهود وليس بوحدة الوجود وهو بذلك ينتصر للحلاج وللنفري وليس لابن عربي القائل بوحدة الوجود فقد ذكر أبو العلا عفيفي بأن "وحدة الوجود قائمة على العلم والاعتقاد والتنظير، أما وحدة الشهود فهي حال، وليست علما ولا اعتقادا، ولا تخضع لوصف ولا تفسير، وهي أخص مظهر من مظاهر الحياة الصوفية وهي الحال التي يسميها صوفية الإسلام بالفناء وعين التوحيد وحال الجمع"<sup>1</sup>

وما "الحال" غير وضع يبلغه الفنان في قصوة تأمله إذ هو يتأمل العمل الفني الذي أنجزه دون أن يتمه - إذ ليس ثمة عمل فني تام من وجهة نظره - وكأنه "يعيش تجربة موضوعه من جديد" أي أنه يتدخل في البداية في العالم الخارجي بواسطة عمله الفني ويصبح بعد ذلك مجرد متأمل فيه، وإذا كان هذا العالم الخارجي أساسه الطبيعة فإن هذا الوضع يدفعنا إلى بيان الصلة بينها وبين أطروحات شاكر حسن لأن التأمل منعقد عليها. فـ "التأمل" يبين افتراق الفنان عن التصورات التي تقدس فعل الإنسان الخلاق الذي يباشر الطبيعة ليبين اقتداره في رسمها فيبرز بذلك انتصاره عليها، غير أن في الفن الإسلامي لا يهدف الفنان إلى بيان الطبيعة بمناظرها أو لا يجاهد في سبيل تضخيم قدراته الأسلوبية والمهارية، إنه يسعى إلى الوقوف على تجلي الخالق فيها.

إن شاكر حسن يواصل في رؤيته تعميق فكرة المقلّس في الفن الإسلامي، وهو يقف ضدّ القول بقداسة الإنسان إذ يجرده كما بيّنا من صفة الخلق ولا يفكر بذاتيته أي بسيادته قدر تفكيره بعبوديته للخالق. يذكر سمير الصائغ في قراءته التأملية للفن الإسلامي: "لقد كان الوقوف أمام الطبيعة في الفن الإسلامي، وقوفاً أمام الشهادة. أو الوقوف أمام مرآة الحق. فهي وقفة توحيدية، تعود لتقرأ صورة الغيب، انطلاقاً من صور الوجود [...] ليس الفنان في الفن الإسلامي، ليعبر بل ليشهد كذلك. هكذا لا تعود الشجرة، لا رمزا ولا واقعا بل مبدأ.. هي مجلى، وهي هنا تتساوى مع الفنان الواقف إزاءها أيضا فهو كمثل الشجرة، وكمثل الطير وكمثل الكواكب، صفحة من صفحات هذه المرآة الكبرى التي تعكس وجه الحق. فليس في الوجود إلا هو."<sup>2</sup>

1 أوردته عزيز السيد جاسم: متصوفة بغداد - شركة المعرفة للنشر، بغداد 1990 - ص 224.

2 سمير الصائغ: الفن الإسلامي - قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية - دار المعرفة، بيروت - الطبعة الأولى 1988 - ص 191.

ألا يلتقي مثل هذا التعريف مع أطروحات شاكر حسن في الفن التأملي والقول بوحدة الشهود؟

إنَّ الفنَّان يتَّحد بعمله لكنَّه سرعان ما يتلاشى من خلاله. ولهذا تعتمد جماليَّة التأمل لدى شاكر حسن على أساسين:

● يكفي العمل الفنِّي بأن يكون وصفا للعالم بحركتيه، الأولى معراجيَّة (أي حركة صعود) من الدَّاتي نحو المحلِّي ومن المحلِّي نحو العالمي. والثَّانية عكسيَّة في اتِّجاه السَّقوط، من الإنساني نحو الحيواني فالتَّنباتي فالجرثومي.

● العمل الفنِّي التأملي شخصي يعترف بكمال اللوحة دون إنحاز وما التَّدخَّل فيها بواسطة الفعل سوى وقوف على تفاهة المخلوق أي الفنَّان فلا يكون العمل الفنِّي وسيلة لإظهار ذات الفنَّان بل وقوف على الحقيقة الكونيَّة، يقول آل سعيد عن الفنَّان: "أنَّه سيتدخَّل بفنِّه في العالم الخارجي وكأنَّه عنصر من الطَّبيعة، وفي الوقت المناسب ليشهدها بنفسه، ويلمسها بكلِّ كيانه فيكون جزءا منها كما يتدخَّل العابد في مراسيم طقوسه الدِّينيَّة أثناء عبادته"<sup>1</sup>

ويعني ذلك أنَّ شاكر حسن يقف ضدَّ القول بـ "الخلق" في الفنِّ وهو لا يؤمن بغير "التَّأمّل" لأنَّ الأهمَّ في نظره يتمثّل في إظهار الحقيقة عبر الدَّات وليس إظهار الدَّات من خلال الحقيقة. ولئن استعمل مصطلح "الإبداع" في خطابه فإنَّه يحده في إطار إسلامي ولا يعتمد رديفا للخلق رغم أنَّ مصطلح "الإبداع" هو الإحداث والإنشاء على غير نموذج سابق<sup>2</sup>.

ويتوازي مصطلح "التَّأمّل" بالـ "وقوف" - وفي اللَّفظة ما يفتح لدى النَّفري من مواقفه - وهو يستبطن بذلك تعريف "الوقفة" لدى النَّفري حين قال: "الوقفة ينبوع العلم. فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان علمه عند غيره"<sup>3</sup> مع مظهر "التَّجلِّي" و"المشاهدة" لدى المتصوِّفة. فالتَّأمّل لا يكون في رأي شاكر حسن بالعقل وهو يتناسب في هذا المقام مع "التَّجلِّي" لأنَّه "ما ينكشف

1 المرجع نفسه - ص 158.

2 تشير المعاجم العربيَّة إلى اقتران كلمة "الإبداع" بالاستباط والإحداث والإنشاء على غير مثال سابق. ويمثّل مفهوم "الإبداع الفنِّي" من أبرز المشكليات في الجماليَّات الحديثة حيث تمَّ تجاوز نظريَّة المحاكاة الكلاسيكيَّة وبدل أن يكون العمل الفنِّي إعادة للواقع أصبح الفنَّان مدعوا إلى إنتاج الأمرني في هذا الواقع بفضل عامل المخيلة.

3 محمَّد بن عبد الجبار النَّفري: "المواقف والمخاطبات" - ص 21.

للقلوب"<sup>1</sup> و"التأمل" يشاهد فيه الفنان حقيقة الكون فيتناسب مع مصطلح "المشاهدة" ويطلق على "رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، ويطلق بإزاء رؤية الحق في الأشياء، ويطلق بإزاء حقيقة اليقين من غير شك"<sup>2</sup>.

إضافة إلى هذين الأساسين يلحق شاكر حسن تعريفات أخرى، متصلة بالمصطلح من أهمها:

- الفن التأملي فن شعبي بدلالة كونه سلوكا في الحياة الفنية.
- التجريد غايته في التوجه نحو الخالق إلا أنه هو في نفس الموقف (الباعث) للتوجه المخلوق.
- ليس ترفا فنيا لأنه لا يقتضي النظر إلى العالم الخارجي بمنظار مستعار.
- له قيمة عددية من قيمة العدد الكسري (1/2) ذلك أنه يعرض وجهة نظر موضوعية مجردة.
- يستدعي فهم العالم كحقيقة عامة وثابتة فهو إمكان صائر إلى أن يكون وجودا.
- يجعل الفنان وسيطا.
- فن عالمي متجه نحو الكون: إنه من شمول دعوة إلى عبادة الله.
- لكن هذا الفن التأملي الذي نادى به شاكر حسن جعل من الفنان منصتا لحركة الواقع أكثر من مغير له ويرى محمود صبري وهو من مجايليه أن "هناك فرقا في أن يكون الفنان شاهدا على العالم أو طرفا فيه. إنه الفرق بين إلغاء الممارسة الإنسانية وبين التأكيد عليها. الحالة الأولى تفترض علاقة سلبية محايدة. الإنسان يقف خارج الدراما وفي معزل عنها - كمتفرج، متأمل. وبالتالي، فإن الفن يصبح "مهمة تسجيلية". الحالة الثانية تفترض علاقة إيجابية فعالة. الإنسان يلعب دورا في الدراما الكونية."<sup>3</sup>

بهذا تكون أطروحة شاكر حسن مجال جدل ونقاش بين الفنانين ويعزى الاختلاف نفسه إلى طبيعة الخلفية الفكرية لكل فنان. فالفنان محمود صبري يناهز

---

1 بستام عبد الوهاب الجابي: اصطلاحات الشيخ محي الدين بن عربي (معجم اصطلاحات الصوفية) - ص 63.

2 المرجع نفسه - ص 64.

3 محمود صبري: واقعية الكم - دون تاريخ ودار نشر - ص 166.

بدور الإنسان في تحصيل المعرفة العلمية فتجاوز مهمة الفنان الحالة الشهودية على العالم إلى "الممارسة"، لأنَّ الفنان المتأمل يقرُّ بأنه لا يرى سوى عالم سبق وأن تمَّ تكوينه في حين أنَّ المؤمن بـ "الممارسة" باعتبارها مجال تطوُّر الإنسان فهو بعمله على الطبيعة وتفاعله معها، يغيِّرها ويغيِّر نفسه في الآن ذاته.

ويقترح شاكر حسن جدولا بيانياً للتأمل الخليقي وما يقابله من الأشكال الفنِّية، يبلور فيه تصوُّراته التي بيَّنا انشدادها إلى الآلية الصوفيَّة، فيستعمل تاريخ الإنسان كسياق إجرائي للفعل التأملي ولتأسس العمل الفني. إنَّه يؤرِّخ للعمل الفني بقياسه على الفعل البيولوجي وكأنَّه يستحضر في لا شعوره الاستخدام الذي قام به فازاري المؤرِّخ الإيطالي في استقرائه وتبويبه لتاريخ الفن. ونورد الجدول للوقوف على تفاصيل أطروحات شاكر حسن في مستواها الاصطلاحي وما نشأ عنها من آليات فكرية:

شكل العمل الفني	المناخ السيكولوجي	المجال المكاني	المرحلة الزمنية	نوع الوجود
	عالم (الذرة) الفكر (الإمكان)	العدم	عالم النطفة (الذر)	قبل التكوّن (الإمكان)
تأملي	ماقبل اللاشعور	الفضاء الجنيني	قبل الولادة	قبل الولادة الوجود الجنيني حتى 9 أشهر
سوريالي الفن الحديث	تكوّن اللاشعور (الأحلام-الرغبات المكبوتة).			
الفن الحديث الفني الأكاديمي	علم الوعي (الشعور)	العالم الفني	بعيد الولادة	الوجود الطفولي (0 إلى 5 سنوات)
	(الكشف) (الفراسة) عالم الرّوح (الحدس)	العالم الفني العالم الخارجي في العالم الفني	بعد المراهقة	الوجود السوي
		الوقفه	الولادة الثانية	الوجود الصوفي



برزخ التكوين برزخ الولادة برزخ المراهقة برزخ الفناء  
يحدّد شاكر حسن من خلال الجدول الزمني للتأمل الخليقي مراحل بيولوجية  
لتشكّل العمل الفني وهو يحصرها بين ما قبل تشكّل الجنين أي انطلاق العمل الفني  
من العدم لينتهي إلى الفناء الصوفي ومرورا بالبرازخ الأربعة. ويتوافق لديه الوجود  
السويّ مع مرحلة قبل التكوين من حيث شكل العمل الفني الذي يستعير له شكل  
المربع والملاحظ أنّ الجدول قائم على مبدأ التّقدّم باتجاه الفناء الصوفي والولادة  
الثانية إثر تخطّي البرازخ وهو اصطلاح صوفي اقتنصه الفنّان على أساس أنّ البرزخ  
هو الجامع الفاصل بين عالمين أو حالين. وقد شاع مبدأ التّقدّم لدى عديد مؤرّخي  
الفنّ ولكنّه نحا لدى شاكر حسن منحى صوفيا، يقرّ فيه بأهميّة تجاوز الفنّ الحديث  
والفنّ الأكاديمي اللّذين يخرّلان مراهقة الفنّ. ويتحوّل التّكير فالعمل الفني إلى نوع  
من التّفكير في الوجود.

إذن، تأتي تعريفات الفنّ التأملي لشاكر حسن في أغلب كتاباته لتبلور  
الأساس العقائدي، فتلبّس بكلّ موضوع وتمتّزج بالبعد الديني والصوفي ويمكن  
سبكها على الصّعيد الفني في مستوى نزعتين إثنين هما: نزعة الفنّ البدائي ونزعة  
الفنّ الشعبي اللّذين يخلط بينهما شاكر حسن ويجعلهما أقرب إلى التّمائل نظرا  
لعدم التزامهما بقواعد أكاديمية، أي أنّهما يتجرّدان من ضوابط مكوّنات العمل  
الفني وخاصة المنظور الجوّي وبالتالي لا يأبهان بالإيهام الواقعي بل لا يعترفان به  
وقد عبّر بأنّهما ممثّلين للرؤيا.

ولقد ردّ شاكر حسن الفنّ التأملي إلى نزعة الفنّ البدائي فقرن بينهما  
باعتبارهما صنوان لتوجّه واحد معتبرا أنّ الفنّ البدائي يمنح الفنّان خلاصه من  
الضوابط التي يملئها عليه الفنّ الأكاديمي. فكيف عاج هذا المصطلح وما خلفيّة  
وصله بالتأمّل الفني؟

يصرّح شاكر حسن بأنّ "الترعة البدائية الرّاهنة ولا شكّ هي ردّة الفعل على  
تعقّد الحضارة المعاصرة في نفس الفنّان"<sup>1</sup> معتمدا على توجّه أكثر من فنّان  
أوروبي على هذه التّزعة مثل غوغان ومودلياني وبيكاسو وروسو ودييفاي  
Dubuffet (1901-1985) وجماعة الفنّانين الفطريين، بتفاوت في الاستخدام.

1 شاكر حسن آل سعيد: دراسات تأملية - ص 8.

لقد استفاد شاكر حسن من بحوث الفنّ الفطري الذي عني في بداية الأمر فنّ المجانين والتّعبير الفنّي التلقائي للمهمّشين. لكنّ الاطّلاع على تجارب الفنّانين الغربيّين لم يمثّل المعين الرّئيسي لتأمّل شاكر حسن في أهمّية الفنّ البدائي، رغم ما في هذا الالتفات من تأثر واضح بهذه التجارب فكأنّ الفنّان العربي لا يأنس لتوجّهه إلّا إذا ما أخذه من الغرب الأوروبي فشاكر حسن يؤمن بفكرة انحدار التأمّل الفنّي من ينبوع الشّرقى إلّا أنّه لا يستطيع إخفاء الرّافد الغربي. ولقد أدرك - خاصّة مع تجربة بيكاسو - أهمّية الاستلهام من الفنّ البدائي الذي عني بشكل مباشر الفنون الإفريقيّة القديمة والآسيويّة وفنون الأمريكيّين القدامى.

كما مثّلت تصوّرات ليفي شتراوس جانباً مهماً من الخلفيّة النظرية لمصطلح "الفنّ البدائي" فاختصاص شتراوس سمح له بمنح هذا الاصطلاح غنى كبيراً وقد أثر على التّصوّرات الفنّية الغربيّة عموماً والعربية. ويذكر في هذا الصّدّد: "يقع الفنّ البدائي مقابل فنّ الخاصّة الأكاديمي أو هما على طرفي نقيض إذ يستبطن هذا الأخير التّنفيد والهدف وهو بالمقابل يبرز الصّدفة أو المناسبة، فالصدفة تصبح إذن والحال هذه جزءاً من المدلول. أمّا الفنّ البدائي فيستبطن المناسبة [ذلك أنّ الكائنات الغيبية (وهي ما وراء الطّبيعة)، التي يحلوّ له تصويرها، تتمتع بوجود مستقل عن الظّرف، وجود يقع خارج متن الزّمن] وهو يسفر عن الأهداف وسيورة التّنفيد، ويكشفها، فتصبح جزءاً من الدّلالة"<sup>1</sup>

يتماهى رأي شاكر حسن مع رأي ليفي شتراوس وهو لا يقف عند حدّ ذلك وإتّما يضمّن التّوجّهات العامّة للفنّ المعاصر التي آمنت بضرورة العودة لاستلهام الفنّ البدائي فـ "فانتانا" وجماعته يثمنون هذه العودة بل يعتبرونها شرطاً قاعدياً في الفنّ المعاصر كذلك، إذ يرون أنّ الفنّان البدائي كان يتحقّق الطّبيعة وليس على الفنّان المعاصر غير تطوير هذا التّحقّق الأصلي للإنسان La sensation originelle de l'homme.

يتيح هذا التّمشّي إطلاق حرّية الإنسان/الفنّان، لكنّ التّباين بين الأسلوب الأكاديمي وأسلوب الفنّ البدائي يعبر عن استقلاليّة العمل الفنّي أكثر من استقلاليّة الفنّان، فالفنان البدائي لا يهدف من تصويره إبراز ذاته إزاء أهمّية العمل ذاته وما

1 كلود ليفي شتراوس: الفنّ البرّي - نقله د. نظير جاهل - المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر - الطّبعة الثّانية 1987 - ص 52.

على الفنان - حسب شاكر حسن - غير السعي إلى إبراز موضوعية العمل الفني لأنه ليس مجرد خامّة أو وسيلة بل نظاماً مستقلاً يعمل الفنان على التعاطي معه بشكل حيادي ومنه تأسست النظرة الشهودية للعالم.

إن الفن التأملي كما بيّنه شاكر حسن ارتكز في فترة الخمسينات والستينات في تجربته على ما أسماه بنظرية "الفن الحيوي" الذي تعلق بحرية الفنان وبأولوية الحركة والفعل في التصوير وغلبة العودة إلى الطبيعة على الانصياع لقوانين التصوير، وقد اتخذ هذا المنحى في شكله الإجرائي أربعة عناصر أساسية وهي: الإنسان والحيوان والنبات والجماد، كمادّة فنيّة بلور فيها شاكر حسن وعيه بالفن التأملي، لكنّ تطوّر تجربته الفنيّة والنظرية جعلته يحافظ لاحقاً على البؤرة التأملية والتركيبية الرباعية ولكن في منحى أكثر عمقا واختزالاً حيث انكبّ على تبين المعالم الجنيّة لهذه التركيبية فبلغ بها حدّها الأصلي وهو طاقاتها الأساسية أي: الماء والهواء والتراب والنار. وبدل أن يشهد على العناصر المتشكّلة في الطبيعة، بلغ به الحال الصّوفي إلى استحضار عناصر الطبيعة ذاتها فتأمّلها شهودياً وانعكست في تجربته الفنيّة.

ولا يفصل شاكر حسن بين مصطلح الفن البدائي ومصطلح الفن الشعبي ولا شكّ أنّه كان على وعي بالجدل الذي أثير حول قرابة أو تباين هذين المصطلحين إذ يذهب البعض إلى اعتبارهما فناً واحداً بينما يرى البعض الآخر استقلالية الواحد عن الآخر وقد اعتبر الرّأي الغالب، وهو المنتصر لاستقلالية كلّ فنّ، أنّه من الأخطاء الشائعة الخلط بينهما ويرى أكرم قانصو أنّ "الفنون البدائية هي فنون ما قبل التاريخ، فنون المجتمعات التي عاشت على الصّيد وجمع الثمار. أمّا الفنون الشعبيّة فهي فنون الفلاحين والمجتمعات الزراعيّة"<sup>1</sup> غير أنّ شاكر حسن يتعمّد الجمع بينهما وذلك بدافع اتفاق كليهما في بعض العناصر وليس بدافع الجهل باختلاف المنشأ التاريخي.

وإذا ما أردنا إحكام التّحديد الاصطلاحي لمصطلح الفن الشعبي كما بيّنه شاكر حسن فهو الفنّ الذي يعتمد الحياة كمادّة أولى للرّسم وهو البساطة في التقنية واعتماد الموضوعات الاجتماعيّة والشعبية وتحويل الأفكار والمشاعر الخاصّة إلى عامّة. وفي هذا التعريف ما يتوازى مع تعريف الفن البدائي. فاتّصال الفنّ

1 أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي - سلسلة عالم المعرفة - منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت - العدد 205 - السّنة 1995 - ص 18.

بالحياة هو أساس الفن الشعبي، يبين بدر الدين أبو غازي: "تتميز الفنون الشعبية بأنها صنو للحياة، إبداعها جزء من ممارسة الناس لحياتهم دون عزلة أو انفصال بين الفن والحياة، ومن هنا سرّ صدقها الخاصّ وقدرتها على الاستمرار والإلهام.<sup>1</sup> لذلك فإنّ بساطة التعبير من أبرز سمات الفن الشعبي حيث يكون عرض الأفكار بأدائية بسيطة لا تهتم بالتقنية في معناها الأكاديمي وإذا ما لمسنا موضوع الحياة في الفن الشعبي فإننا نجد الفنان الشعبي غير مكترث بالطبيعة بل هو منشغل بالحياة. كما أنّ الفنان الشعبي هو سليل الطبقات الشعبية فتعبّر عن انفعالات الشعب وتورد سوسن عامر "الفنون الشعبية، لم يكن الدافع لدى وجودها هو تقليد فنون الطبقات الأرقى ثقافة كما أنّها ليست انعكاسا لفنون الذين يلتزمون مختلف مدارس الفنون واتجاهاتها وأغراضها وأهدافها ولكنها انعكاس لشتى الانفعالات الفطرية التي انفعل بها أناس بسطاء عاشوا حياة بسيطة [...] ويمكن القول بأنّ اللّمس في الفن الشعبي ليست في الواقع سوى صرخة فنية معبرة أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشعب."<sup>2</sup>

## 2 - في العمل الفني ومصطلحاته

يطرح شاكر حسن مصطلح "العمل الفني" في إطار رؤية مخصوصة بعد تجربة سنوات من الممارسة الفنية ومن التفكير في نظرية الفن. ولم يكن طرح هذا المصطلح بمعزل عن السياق الفني العام الذي عاشته الحركات الفنية منذ بداية القرن العشرين حين وضعت مصطلح "العمل الفني" على محكّ الجدل. ويذكر إيتيان سوريو أنّ مواجهة هذا المصطلح لم تكن خارج سياق أزمة ما عاشها الفن التشكيلي المعاصر ولا يزال وهو يعتبر أنّه: "ما من شكّ في أنّ مفهوم العمل الفني واقع في مركز الأزمة الراهنة بل في الإستطيقا"<sup>3</sup> وتعبير الأزمة هو جوهر الدافع الذي حفز شاكر حسن على إعادة النظر في المصطلح وتثوير تصوّراته في سياق أزمته الوجودية كفنان عربي منشغل بقضايا الفن المعاصر وبفنه. ألا ينقد ضمناً

1 ورد في كتاب: سوسن عامر: الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1981 - ص 2.

2 المرجع نفسه - ص 12.

3 Etienne Souriau: *La notion d'œuvre*, in *Recherche poétique*, Tome 1, Klincksieck, Paris 1974, p. 213.



كل التصوّرات الفنيّة القائمة على اختزال طرح صلمي لمصطلح العمل الفنيّ؟  
أليست استعادة مصطلح العمل الفنيّ من زاوية عربيّة هو بمثابة الانخراط في سؤال الفنّ؟

تتصل عبارة "عمل فنيّ" في الفرنسيّة بلفظة *Oeuvre d'art* وتنحدر من اللاتينيّة *Opera*. بمعنى عمل أو ثمرة عمل، أو شيء مصنوع. وهو شيء مادّي، يقع خارج الذات ويصل إليها من خلال وسائط الحواسّ ويجوز التفريق بين نوعين من الأعمال: العمل الفنيّ هو شيء بالمعنى المادّي للكلمة، فاللوحة في التصنيف العائلي هي شيء أو جزء من الأثاث، يمكن تأمله ويمنح متعة، أمّا المعنى الثاني فيدلّ العمل الفنيّ فيه على أنّه نتاج عمليّة إبداعيّة متفرّدة تجمع بين الفعاليّة المادّيّة وبين الأنشطة التخيليّة لمجموعة اجتماعيّة. ويحتوي العمل الفنيّ في المعنيين على طابع اجتماعي وفردى أيضا. ويقول جيرار جينيت: "إنّ العمل الفنيّ صنيع جماليّ معقود على النية [...] وهو نتاج بشري له وظيفة جماليّة".<sup>1</sup> ويلتقي جينيت مع بانوفسكي في القول بأولويّة القصد والنية الإبداعيّة. إذ يرى بانوفسكي أنّ العمل الفنيّ يعرف باعتباره صنيعا مبدعا من قبل الإنسان ويقتضي إدراكا جماليّا<sup>2</sup> ويتقابل مصطلح "عمل فنيّ" مع مصطلح "صنيع فنيّ" *Objet d'art* لقيام الأوّل على المتعة ومغامرة الخلق وقيام الثاني على المنفعة. ولكنّ مصطلح العمل الفنيّ شهد نقلات كثيرة ودلالات مفهوميّة متعدّدة خلال القرن العشرين منذ صدمة "مبولة" دوشمب.

ولبلورة بعض جوانب هذه القضايا التي يطرحها المصطلح ميّز شاكر حسن بين عالمين، عالم الواقع بأبعاده الهندسيّة وهو موجود خارجيّاً والعالم الفنيّ وهو عالم ثنائي الأبعاد قائم في أساسه على اللون أي بتعبير ناثان نوبلر: "يلعب اللون دورا ثانويّا في مفردات الفنّ بالنسبة إلى الذين يمارسون فنّا ذا أبعاد ثلاثة. أمّا في الفنّ ذي البعدين فاللون يصبح وسيلة لتنمية كلّ العناصر الأخرى. فالشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون، إذ حتّى الشكل الأسود على خلفيّة بيضاء إنّما يعتمد على التّضاد بين الأبيض والأسود في وجوده"<sup>3</sup>

1 G.Genette, *L'oeuvre de l'art*, t.1, *Immanence et transcendence*, Seuil, 1994, p. 10.

2 أنظر: E.Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, p. 28.

3 ناثن نوبلر: حوار الرّويّة - ترجمة فخري خليل - المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - الطّبعة الأولى 1992 - ص 93.

وما استعارة المنظور الجويّ إلا إحلال للبعد الثالث الوهمي وإذا كان هذا المعطى بديهية من بديهيات تعريف فنّ الرسم فإنّ شاكر حسن يتوجّه بالنقد إلى التّصورات الفنّية المتوارثة منذ عصر النهضة والتي ترى في أبعاد اللّوحة تماثلاً لأبعاد العالم الواقعي، فالحركة في رأيّه، هي أوسع من حركة العالم الخارجي لأنّ الإنسان الذي يتكلّم أو يمشي يركّز وضعه على المشي أو على التّكلّم بينما الفنّ يتجاوز البعدين.

إنّ واقع الإنسان/الفنّان يختلف عن واقع الإنسان العادي، لأنّه يحيا الامتداد من الذات نحو العالم ومن السطح التّصويري نحو الفضاء، فحدود عالم اللّوحة لا تنغلق في طول وعرض العمل وإنّما يكونان مبتدأ هذا العالم، نقطته الأولى في اتّجاه الفضاء.

ولكن كيف يفتح الطّول والعرض على فضاء مفتوح يستوعب ما يرى في العالم الواقعي وما لا يرى بالعين المجردة أيضاً؟ إنّ الأسلوب الفنّي هو شرط هذا الوضع الجوهرى للفعل الفنّي ويتبدّى الأسلوب في ما يصطلح شاكر حسن عليه بـ "التّكنيك" الذي يجعل للأشياء المصوّرة في الفضاء التّصويري للّوحة ذات وجود حيوي فالمرأة أو الرّجل أو الحيوانات، كلّها عناصر تلوح في اللّوحة بكماء ولكنّ أسلوب الفنّان يجعلها إحيائية، بمعنى انطوائها على تدفق حيوي. ويأخذ شاكر حسن شكل "الطائر" ليبيّن دوره في تكريس هذه العلاقة الأرضيّة الفضائيّة أي هو الشّكل الوحيد الذي يقدر على بيان الامتداد وبالتالي فهو التّجسيد الحيوي للإنسان.

إنّ فعل التّشخيص لا يحاكي تماماً الأشياء الواقعيّة، فـ "الجمل" في اللّوحة ليس حيواناً واقعياً، إنّ له وضعاً متّصلاً بالواقع ومستقلاً عنه في الوقت نفسه. ويتّزلّ هذا الطّرح في نظريّة مخصوصة للتّعبير الحيوي تفترض عدّة مراحل هي: التّجاوز، الشّعار، الرّفّض، الرّؤيا، وأخيراً الوهج وهي أبعاد العمل الفنّي وهي اصطلاحات يستعملها شاكر حسن على سبيل المجاز.

## 2-1- أبعاد العمل الفنّي:

### 2-1-1- التّجاوز:

ينطلق شاكر حسن في تحديد تعريف لـ "التّجاوز" من خلال وضعه كفنّان عربي عاش في القرن العشرين، في ظل تمزّق حضاري بين الحضارة الغربيّة التي تسودها عقدة التّفوّق وبين وضع حضاري عربي رازح في التّخلّف. لذلك يطرح على نفسه تجاوز هذا الوضع، فلا يكون سبيله إلى ذلك غير العمل الفنّي

وعالمه. ويرتبط التّجاوز عندها بـ "الحرّية" التي تخلص الفنان من زيف هذه الحضارة العالميّة بالاتّجاه نحو المطلق. إنّ البحث عن المطلق كما يحدّده شاكر حسن هو من صميم الرّؤيا الفنّية. فالعمل الفنّي يواجه مواضع مختلفة، تمثّل انسياق الفنّ الأوروبي باتّجاه التجريد وتمثّل نزعة المحافظة على التّقاليد لدى الأمريكي اللاتيني وتمثّل بحث الفنون الآسيويّة عن موطئ قدم في التّحرّر الفنّي.

كلّ هذه الاتّجاهات تنبع من بؤرة واحدة هي بؤرة الخلاص للتعبير عن "الوعي الدينامي" أو الحيوي وهو مبدأ الحرّية لدى الوجوديّة السارترية التي ينهل منها شاكر حسن بشكل علني في تشييعه لحرّية الفنّان، حيث أنّ الأساس الفكري لـ "نظرية التعبير الحيوي" لديه تنبني على الفلسفة الوجوديّة وتخصيصا فلسفة سارتر، فالحرّية هي الشّعور بالوجود نفسه وهي تتجاوز الأنساق العقليّة لتلتقي بالمطلق. وعاضد شاكر حسن هذا التّمشي بقوله: "إنّ الحرّية في الفنّ بالمعنى الوجودي هي المنطلق المنهجي للحدس"<sup>1</sup> ويعلّق زكرياء إبراهيم على التّصوّر السارترى بقوله: "قد يحقّ لنا أن نقول إنّ الحرّية السارترية وثيقة الصّلة بنشاطنا الغريزي (لا العقلي)، فهي مجرد تعبير عن تلقائيّة الكائن الحي".<sup>2</sup>

لكنّ "الحرّية" التي ينادي بها شاكر حسن ليست مطلقة في المعنى السارترى تخصيصا وإثما هي أقرب إلى تصوّر ميرلوبونتي الذي يعتبر أنّ الحرّية تنطلق من التّاريخ فهي ليست متعالية عليه، فهي تندمج مع الأشياء ومع الآخرين ولذلك يدعو إليها كمبدأ أساسي. ونلاحظ تكرّر الثابت البنائي في خطاب شاكر حسن حيث يعمد إلى انتقاء ما يتوافق مع رؤيته فيأخذ من التعريفات الفلسفيّة ما يتناسب مع تعريفه وإن كان الأخذ مجزّوا أو مقتطعا اقتطاعا.

إنّ الأهميّة القصوى التي يحدّدها شاكر حسن في العمل الفنّي لا تتمثّل في الأسلوب أو المحتوى بل في حرّية الفنّان، فليست اشتراطات العمل الفنّي أن يكون نافعا أو مجال لهو. فغاياته الأساسيّة أن يعبر عن حرّيته الإنسانيّة. لهذا فإنّ العمل الفنّي هو تجاوز لكلّ التزام أيضا لأنّه جوهر الالتزام، فالوعي بالحرّية يشخص "الوعي الدينامي" وهو اصطلاح يتجاوز مع اصطلاح "الديناميّة المتواصلة" التي دعت إليها التّعبيريّة التجريديّة حين بيّنت أنّ المهم في الرّسم هو الاستمرار في الرّسم إلى ما لا نهاية.

1 شاكر حسن آل سعيد: الحرّية في الفنّ - ص 74.

2 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحرّية - مكتبة مصر - الطبعة الثالثة - دون تاريخ - ص 182.

إنّ الوعي الدينامي بتعبير شاكر حسن: "هو تجاوز مستمرّ وعودة على بدء من أجل الكشف عن الحقيقة [...] إنّهُ التشابك ما بين الفعاليّات الإنسانيّة [...] من أجل خلق العالم"<sup>1</sup>

ويعتبر هذا الرّبط بين الفنّ والحقيقة تأكيداً حاسماً على رؤية شاكر حسن بأنّ الفنّ هو أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة وهو ما ذهب إليه هربرت ريد نفسه حينما أكّد على الصبغة المعرفيّة للفنّ. لكنّ ينايع هذا التّصوّر ترتبط أساساً بالطّروحات الوجوديّة وبالتّخصيص التعريف المركزي للعمل الفنّي كما تجسّده أفكار الفيلسوف هيدغر وهو من الفلاسفة الوجوديين الذين فاخر بهم شاكر حسن واستوعب أفكارهم الأساسيّة فيما يتعلّق بالفنّ. ألم يجهر هيدغر بالقول "ما الذي يتمّ عمله في العمل الفنّي: إنّهُ انفتاح الموجود على وجوده: هو حدوث الحقيقة"<sup>2</sup> وقد نتبيّن نفس العبارات التي صرّح بها شاكر حسن عن الفنّ الحقيقي حين أقام تبايناً بين الحقيقي والزائف. يتساءل شاكر حسن: "هل كانت اللّوحة إلّا سطحاً ذا بعدين يحاول الفنّان أن يضمّنه رؤياه عن الحقيقة بأبعادها؟"<sup>3</sup> وهو يستوعب بعمق كبير ما أثاره هيدغر: "نحن نبحث عن حقيقة العمل الفنّي لنجد فيه الفنّ الحقيقي."<sup>4</sup>

## 2-1-2-الشعار:

يتلخّص الشعار في إعلان التّعبير عن الوعي بحريّة الفنّان الذي يكون فعله في العمل الفنّي جماع صلاته بذاته وبمجتمعه فيكون الأداء الفنّي تعبيراً عن لحظة اشتغال وتوحيد لكلّ الأجزاء في الذات المبدعة. لكنّ هذه الذات التي تعيش في مجتمع له سماته المميّزة تتطلّع إلى تجاوز هذا العالم نحو عالم جديد لكنها تبقى ممزّقة بين العالمين، إنّها تحيا أزمة، إذ كيف يتسنى لها التّعبير عن العالم الجديد دون القطع مع ما هو زائف في عالمها القديم. هذا الإشكال الذي يطرحه آل سعيد على الفعل الإبداعي ذاته، يضعه شرطاً أو شعاراً للفنّان. فليس هناك عمل فنّي غير قائم على

1 شاكر حسن آل سعيد: الحريّة في الفنّ - ص 48.

2 مارتان هيدغر: أصل العمل الفنّي - ترجمة عن الألمانيّة: أبو العيد دودو - منشورات الاختلاف، الجزائر 2001 - ص 55.

3 شاكر حسن آل سعيد: المرجع نفسه - ص 56.

4 المرجع نفسه - ص 55.



مبدأ الصّراع بين عالمين: عالم زائف وعالم حقيقي. وما تجاوز العالم الزائف إلا بالتعبير الحادّ عن العالم الحقيقي أي بطرح موقف الإنسان من العالم الخارجي في شكل ثلاثة عناصر: وحدة الإنسان بالإنسانية والإنسان بالطبيعة وكلاهما بالخلقة. يذكر شاكر حسن: "العمل الفنّي لهذا السّبب هو تعبير عن أزمة، اجتماعيّة وطبيعيّة في نفس الوقت لأنّه نفاذ الفنّان من واقع لواقع ينتفي فيه عذابه.. توتّره وتناقضاته في مجتمع يسوده التّفكير الطبقي، والصّراع ما بين الطبّقات إلى عالم آخر تنتفي فيه الطبّقات والصّراع معاً".<sup>1</sup>

لكنّ شاكر حسن ينتمي إلى الطبقة البرجوازيّة المثقفة فكيف يستطيع أن يتخلّص من وضعه الطبقي باتّجاه وضع لا طبقي؟ أي كيف يرسم خارج هذه المواضع الطبقيّة؟

إنّ شاكر حسن يعلن شعار التعبير عن جوهر التوجّه الاجتماعي وهو الحرّيّة فلا شكّ أنّ الفنّان ينتمي إلى واقعه ولكنّه يدعو إلى عالم جديد يتحد فيه الإنسان بالطبيعة في ترابط كبير بين الجزء والكلّ وبين جميع الملامح الإنسانيّة والحيوانيّة والنباتيّة والشيئيّة.

يقوم الشّعار بدور إعلاني عن هويّة العمل الفنّي من خلال الأسلوب وهو بذلك يحقّق ما جاء في العنصر الأوّل من مقوّمات العمل الفنّي أي التّجاوز الذي يفيد التّخطّي في المستوى الأسلوبّي. ولا شكّ فإنّ شاكر حسن الذي خبر نقلات كثيرة في حياته الفنّيّة يؤمن بأنّ اللوحة في حالة تخطّ دائم وهي تعكس شخصيّة الفنّان التعبيريّة التي تكره الجمود وتنخطف إلى مغامرة الوجود ومغامرة الشّكل والأسلوب.

ويبيّن شاكر حسن كيف ينهض العمل الفنّي على فكرة التّطور. فلا تنطلق مواجهة اللوحة من فكرة تامّة ونهائيّة بشأن ما سيقع إنجازه، إذ تنشأ الفكرة الجنيّة ومنها تنشأ مراحل العمل أثناء فعل الإنجاز ذاته. ألا يعتبر ذلك نوعاً من التّجاوز في مستوى فعل الرّسم ذاته فقد ضمّن شاكر حسن بمثل هذا التّصوّر اعتراضه الكلّي على فكرة مطابقة المنجز الفنّي للتّصورات الأوّليّة التي تنطلق منها اللوحة وهو بذلك يتجانس مع مبدأ الفنّ الحديث في نبذ الارتهان بالنّمودج التّخطيطي والإيمان بأنّ اللوحة تتشكّل وفق سياقات إنشائها ووضعيّة منشئها/الفنّان.

1 المرجع نفسه - ص 59.

إنَّ الشَّعَارَ يَحِيلُنَا عَلَى تَلَمَّسِ شَاكِرِ حَسَنِ لِمَعْنَى إِنْشَائِيَّةِ اللَّوْحَةِ وَإِنْ كَانَ لَا يَصْرِّحُ بِهَذَا الْمَصْطَلَحِ تَحْدِيدًا الَّذِي يَفِيدُ لَدَى الْإِنْشَائِيِّينَ مَعْنَى *La Poïétique* وَلَمْ نَجِدْ فِي أَيِّ مِنْ مَوْلاَفَاتِ شَاكِرِ حَسَنِ إِشَارَةً إِلَى طُرُوحَاتِهِمْ، رَغْمَ أَنَّهُ مَنُغْرَسٌ فِي الْفِكْرَةِ الْأَسَاسِيَّةِ لَهُمْ، فِي كَيْفِيَّةِ النَّظَرِ إِلَى الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ فِي صِلَتِهِ بِالْفَنَّانِ حَيْثُ يَذْكُرُ: "إِنَّ الْعَمَلَ الْفَنِّيَّ هُوَ سِلْسِلَةٌ حَضْرِيَّةٌ زَاخِرَةٌ بِشَتَّى الْأَتِّجَاهَاتِ الطَّوْلِيَّةِ، وَالْمُسْتَعْرِضَةِ، وَالْعَمُودِيَّةِ، لِلْوَعْيِ، فَلَيْسَ بَيْنَهَا مِنْ حُدُودٍ فِي الْوَاقِعِ. [...] إِنَّ طَرِيقَ امْتِطَائِي لِذَرَّاجَةٍ مِثْلًا هِيَ أَنَا. كَمَا أَنَّ الْأَثَرَ الَّذِي تَتْرَكُهُ الذَّرَّاجَةُ بِوَاسِطَةِ عَجَلَتَيْهَا عَلَى الطَّرِيقِ هُوَ أَثَرِي أَنَا أَيْضًا".<sup>1</sup>

إِنَّ هَذَا الْإِنْدِغَامَ بَيْنَ الْفَنَّانِ وَعَمَلِهِ بِقَدَرِ مَا يَفِيدُ التَّوْحِدَ فَإِنَّهُ يَفْضِي إِلَى الصَّيْرُورَةِ، أَيِ إِلَى عَمَلِيَّةٍ حَيَوِيَّةٍ أَسَاسِيَّتِهَا الْحَرَكَةُ الْمُتَجَاوِزَةُ. لِذَلِكَ رُبَطُ شَاكِرِ حَسَنِ هَذِهِ الْحَرَكَةِ بِشَرَطِ أَسَاسِيٍّ وَتَمَثُّلٍ فِي أَنْ يَكُونَ التَّعْبِيرُ الْفَنِّيُّ مَتَوَلِّدًا مِنْ وَعْيٍ "مُتَعَاَصِرٍ" مَعَ اللَّوْحَةِ. وَيَقْصِدُ بِعِبَارَةِ "التَّعَاَصُرِ" دَلَالَةَ "التَّرَامَنِ" أَيِ انْبِنَاءِ الْوَعْيِ الْفَنِّيِّ فِي اللَّحْظَةِ ذَاتِهَا لِفِعْلِ الْأَدَاءِ وَيَكُونُ هَذَانِ الْفَعْلَانِ مَا يَسْمِيهِ بِالتَّعْبِيرِ الْفَنِّيِّ أَوْ أَسْلُوبِ الْفَنَّانِ.

إِذَنْ تَتَحَقَّقُ هَوِيَّةُ التَّعْبِيرِ الْفَنِّيِّ وَبِالتَّالِي هَوِيَّةُ الْفَنَّانِ لَاحِقًا مِنْ خِلَالِ تَأْكِيدِ دِينَامِيكِيَّةِ الْعِلَاقَةِ بَيْنَ الْفَنَّانِ وَعَمَلِهِ وَهُوَ مَا أَقَرَّتْهُ "الْإِنْشَائِيَّةُ".<sup>2</sup> إِذْ يَقُولُ رُونِيهَ بَاسَّرُونُ: "إِنَّ الْمَوْضُوعَ الْخَاصَّ لِلْإِنْشَائِيَّةِ لَا يَتَّجِهْ نَحْوَ الْفَنَّانِ وَإِنَّمَا يَنْهَضُ عَلَى الْعِلَاقَةِ الدِّينَامِيكِيَّةِ الَّتِي تَوْحِّدُهُ مَعَ عَمَلِهِ وَهُوَ فِي وَصَالٍ مَعَهُ".<sup>3</sup> وَلَيْسَ فِي هَذَا الرَّأْيِ مَا يَخَالِفُ وَجْهَةَ شَاكِرِ حَسَنِ بَلْ إِنَّهُ يَدْعِمُهَا، غَيْرَ أَنْ تَلَمَّسَ الْفَنَّانَ لِهَذَا الْمَعْنَى لَا يَجْعَلُ مِنْهُ مَنْخَرَطًا فِي تَيَّارِ "الْإِنْشَائِيِّينَ" بَلْ حَسْبَهُ أَنَّهُ تَفْطُنُ إِلَى الدَّلَالَاتِ الْحَدِيثَةِ

1 شَاكِرِ حَسَنِ آلِ سَعِيدٍ: الْحَرِيَّةُ فِي الْفَنِّ - ص 52-53

2 نَعْتَمِدُ لَفْظَةَ إِنْشَائِيَّةٍ فِي مُعَادِلِ اللَّفْظَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ *La poïétique* وَقَدْ تَبَوَّأَ هَذَا الْمَصْطَلَحُ مَنَزَلَةً كَبِيرَةً فِي تَيَّارَاتِ الْحَدَاثَةِ الْغَرِيبَةِ، انْطِلَاقًا مِنْ إِسْهَامَاتِ الْمَدْرَسَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ وَمِنْ أَعْلَامِ هَذَا التَّيَّارِ رُونِيهَ بَاسَّرُونُ. وَيَعُودُ هَذَا الْمَصْطَلَحُ إِلَى اللَّغَةِ الْيُونَانِيَّةِ وَيَفِيدُ مَعْنَى عَمَلِيَّةِ الْخَلْقِ الْفَنِّيِّ وَالْوَضْعِ وَالْإِنْشَاءِ. وَلَتُنْ ارْتَبِطَ مَعْنَى الْمَصْطَلَحِ فِي الْفَرَنْسِيَّةِ طَوِيلَةً قُرُونًا بِالْخُطَابِ اللَّغَوِيِّ وَتَخْصِيصًا الشَّعْرِيِّ، حَيْثُ وَقَفَ عَلَى تَحْدِيدِ نَظْمِ وَقَوَانِينِ الشَّعْرِ ثُمَّ دَلَّاهُ النَّظَرِيَّةُ الْعَامَّةُ، فَإِنَّهُ أَصْبَحَ يَخْتَصُّ لَاحِقًا بِالْعَمَلِ الْفَنِّيِّ، فَقَدْ عَبَّرَ بَاسَّرُونُ عَنْ عَدَمِ تَقْيِيدِ "الْإِنْشَائِيَّةِ" بِفَنُونِ الْقَوْلِ.

3 R. Passeron: *La poïétique*, in *Recherches Poïétiques*, Tome 1, édition Klincksieck 1975, p. 16.

للعمل الفني رغم انعدام اطلاعه على أصول المبحث الإنشائي، لكن معرفة شاكر حسن آل سعيد بالحدثة الشعرية واطلاعه على نتائج الحركة السورالية قرّبه من إدراك أهمية صلة الفنان بعمله، فركّز على العمل الفني وهو بصدد التشكل خارج مواضع التخطيط العقلاني المسبق، بل ما كان يهم شاكر حسن هو تكون العمل وفق عملية مفتوحة على احتمالات الصدفة والزمن والمكان والحالة الفنية، لأنّه لا يقول بوجود وعي سابق متصّل يقهر الفعل الفني ويجعله مجرد إجراء حربي.

## 2-1-3- الإنكار:

يمثل الإنكار استرسالا في التعبير عن إنجاز عمل فني متجاوز للتقاليد الفنية البالية. لهذا فالإنكار هو خروج عن القيم التقليدية وهو خروج تقني أيضا في مستوى التعبير في اتجاه ما هو طبيعي وهو صهر أيضا لقيم الفنون الشعبية التي لها صلة بالحياة. ولكن هل يعني إنكار هذه القيم جميعها تعبيرا عن فنّ خال من التشخيصية؟

يبيّن شاكر حسن بطريقة ملتبسة بعض المصطلحات المتعلقة بذلك فهو يعتبر أنّ الإنكار هو خروج عن "التحديدي" و"الشكلي" و"التجريدي" و"الاشكلي". ويقصد بـ "التحديدي" كل ما يتّصل بالتمثيل وتجسيد الشكل الطبيعي المرئي على السطح التصويري فالموضوع التحديدي هو كلّ ما يمثّل واقعا ما أمّا الموضوع التجريدي فهو نقيض ذلك لأنّه يتعلّق بالحقائق نفسها ولكن بأكثر عمومية. أمّا التعبير الشكلي فما يتّصل بالأشكال الهندسية أو بالخطوط بينما اللا- شكلي فهو كل تعبير لا هندسي.

وتبدو كلّ هذه التحديدات الاصطلاحية مقتضبة ويسودها التشوش إلا أنّ غاية شاكر حسن الأساسية تتمثّل في إنكار الاعتماد على تصوّر تعبري واحد بدعوى أنّه الحقيقة التعبيرية المثلى بل إنّ الفنان مطالب بإنكار جميع هذه القواعد. لذلك يدعو إلى إنكار المنظور الجوي كشرط أوّل. فيبيّن أنّ "المنظور الجوي هو مغزى الوهم الواقعي لأنّه بحدّ ذاته تشويه للمظهر الطبيعي"<sup>1</sup> فعدم الالتزام بالمنظور الجوي يقودنا إلى رؤية الأشياء على حقيقتها ويتعرّض هذا الموقف بشكل مباشر لمسألة الإيهام في الفنّ فقد نذر عصر النهضة الأوروبية كلّ إمكاناته لبلوغ هذا الملمح في مستوى تحقيق المحاكاة، باعتبار أنّ الفنّ هو مرآة الطبيعة وأمكن التغلّب على مشكلات المنظور بتحقيق الشكل ذي الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين. أمّا الإنكار الثاني فهو تجاوز وحدة اللون في

1 المرجع نفسه - ص 67.

الشكل والشكل في الخطّ ليصبح العمل الفني أقلّ زيفا أي أقلّ إيهام. ولكن كيف يتحقّق إنكار هذه العناصر في العمل الفني والمناداة بذوبانها في بعضها البعض؟ ألا يكون ذلك من باب الاستحالة إذ ينبغي عندها مساءلة العناصر في جوهر وجودها أي مساءلة طبيعة الفنّ التشكيلي نفسه؟

ينسجم شاكر حسن مع المنظور الروحي في الفنّ الإسلامي عامّة، إذ يوضّح بابا دوبولو هذه الأهميّة التي يكتسيها رفض المنظور في الفنّ الإسلامي بقوله: "[..] أهمّ السّمات الخارجيّة التي تطبع الرسم الإسلامي وهي انعدام المنظور وبصورة عامّة الرّفّض الظّاهري للبعد الثّالث، ورفض خداع الحواس خاصّة منه تضاول الأشياء بمفعول المسافة والتأثيرات الجويّة [...] ثمّ إنّ تمثيل البشر لن يكون أبدا مشخّصا ومشبّها تشبيها واقعيّا [...] فجماليّة الرسم الإسلامي كما سبق جماليّة تتعلق بالماهيات وهي نموذجيّة.<sup>1</sup>

وبالتّوازي مع ذلك يقترح شاكر حسن تجاوز استقلال العنصر الفني بذاته لهذا يدعو إلى تجاوز الزّخرفة لأنّ في استقلال العنصر نوع من فردانيّة الإنسان وتمجيد للحرية الفردية لهذا فعلى الفنّان أن يكون عفويّا في تعبيره الفني وغير ممجّد للنّاحية العقلية فيوازي خروج الفنّان إلى الطبيعة بعدم احتكامه إلى التّوجّه الأكاديمي الذي ليس غير توجّه بورجوازي. وفي هذا إشارة إلى طبيعة الممارسة الفنيّة التي تنبني على العفويّة وتنشدّ إلى المستوى الحسي والغرائزي بل والفطري لدى الإنسان.

وأما الشكل الثّالث للإنكار فينبني على العودة إلى الفنّ البدائي ورسوم الأطفال ورسوم المجانين أي الانخراط في بساطة التعبير واستيعاب الفعاليّات الشعبيّة. فالرّسام يصهر في داخله كل مظاهر مجتمعه.

## 2-1-4-الرؤيا:

يحدّد شاكر حسن استخدامه لهذا المصطلح: "نستخدم مصطلح الرؤيا كناية عن الحلم استخداما جديدا. فهو مصطلح جماليّ يجمع ما بين رمزيّة الأحلام ورؤيويّة الفكر الإبداع، أي إيديولوجيّة الفنّان الطّوبائيّة"<sup>2</sup>

1 بابادوبولو: جماليّة الرسم الإسلامي - ترجمة علي اللواتي - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس - 1979 - ص ص 39-40.

2 المرجع نفسه - ص 72.



منذ البدء نفصل بين الرؤية والرؤيا فبينهما اختلاف كبير إذ ترتبط الرؤية بالبصر وتطلق على ما يراه الإنسان إزاء الأشياء بينما الرؤيا مختصة بالنوم على حين أنّ الرؤية تختصّ باليقظة. والرؤيا بالخيال أو انطباع الصورة المنحدرة من أفق الخيلة إلى الحسّ المشترك<sup>1</sup> ويمكن ردّ الاستعمال الاصطلاحي في تصوّر شاكر حسن إلى ينبوعين أساسيين أولهما ذبوع المصطلح في الأدبيات الصوفيّة إذ تعتبر الرؤيا جزءاً من ستّة وأربعين جزءاً من النبوة وهي تختصّ بالأولياء وثنائهما هيمنة هذا المصطلح في خطابات تحديث الخطاب الفني والأدبي في أواسط القرن العشرين ولا تخفى صلة شاكر حسن بذلك ومدى أثر الحركة السوربالية عامّة في إذكاء إجرائيّة هذا المصطلح كما كانت لحركة الشعر العربي أثرها البين في تقرير مصطلح الرؤيا. لقد استحوّلت الرؤيا إلى موقف، فهي تقوم على التجربة الباطنيّة التي تستدعي التأمّل، يورد الشاعر أدونيس: "الرؤيا قفزة خارج المفهومات السائدة.. تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها"<sup>2</sup> و"الرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب"<sup>3</sup> وهي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه. وهو ما يسمّيه ابن عربي بعلم النظرة. ولا تأبه الرؤيا بعالم المنطق أو العقل.

إنّ للرؤيا في تقدير شاكر حسن أصولاً واقعيّة لكنّها لا ترتبط بالحسابات الدّقيقة: "هي عمليّة إبداع صرف لا تعتمد على حسابات دقيقة عقلانيّة قبل أن تكون حرّية الفنّان في عمله الفني"<sup>4</sup> لأنّ الفنّ الذي يعتمد على القياسات الدّقيقة في بناء عناصره يؤكّد الطابع المدرسي والأكاديمي ولا يتلاءم مع الرؤيا فما معنى حرّية الفنّان وهو مقيد بكلّ هذه الإكراهات الفنيّة؟

هناك فصل في هذا الجانب بين أمرين أساسيين في منصب الفنّان ذاته: بين البعد المهاري/الأدائي le savoir faire وبين أن ينشئ الفنّان عمله بشكل متحرّر ومنجذب عاطفياً وفكرياً إلى عالم آخر، هو عالم الإبداع وواسطته الحدس وهو عماد الرؤيا. لهذا يعتبر الفنّ البدائي فنّ الرؤيا إذ يجمع بداخله الحلم والأشعور. وتقترن الرؤيا بالرمز في شكله العام إلّا أنّها تتجاوزه وما وصل

1 أنظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي - ص ص 604-605.

2 أدونيس: زمن الشعر - دار العودة، بيروت - الطّبعة الثالثة - ص 9.

3 أدونيس: الثّابت والمتحوّل - ج 4 - دار الساقي - من دون طبعة وتاريخ - ص 150.

4 شاكر حسن آل سعيد: الحرّية في الفنّ - ص 73.

شاكر حسن الرؤيا بالرمز إلا لإدراكه بقرايتهما من حيث الوظيفة التخيلية أيضا.<sup>1</sup>

إن شاكر حسن يضع تصوّراً للعملية الإبداعية ذاتها. فالعمل الفني مستقل بذاته وهو يكشف للفنان عن الحقيقة ويتوافق هذا الرأي مع التّصورات الحديثة للعملية الإبداعية حيث يرى إهريرتفيغ أن "الفنان يغمره شعور بالتّوحد مع عمله الفني، إنها وحدة محيطية صوفية مثلما يشعر الرضيع، في صلته بثدي أمه، بأنّه يشكّل معها كائناً واحداً [...] إنّ الفنان يرى في العمل الفني مؤسسة مستقلة منفصلة عن سيطرته ولها مسافتها المخصوصة عنه"<sup>2</sup> فالعلاقة بالعمل الفني ليست خاضعة للضوابط ويتحقّق ذلك في تبلور مفهوم الحرية عند الأداء الفني الذي لا يسيطر فيه الفنان على المادّة سيطرة كلّية. فطريقة وضع الألوان ترتبط بهذه الوضعية "إنّ طريقة التلوين هي بحدّ ذاتها رؤيا حينما ستقول دفعة واحدة تلك الحقيقة الرّاهنة"<sup>3</sup> غير أنّ مثل هذه التّحديدات تبقى طموحة وعصية أحيانا كثيرة على الإنجاز، فشاكر حسن مأخوذ بوضع صوفي يتّصل بإنشائية العمل الفني ذاته لأنّه كثيراً ما يشدّد على أنّ تجسيد الوعي لا يتمّ إلاّ من خلال العالم الفني ويوجزه بإحكام في هذه القاعدة: "إنسان في حالة فعل"<sup>4</sup> أي أنّه يشدّد على أهميّة الحركة Le geste في تكوّن العمل الفني وقد تأثّر في هذا السّياق باتجاه التّصوير الحركي Peinture gestuelle التي شهدها الغرب بعيد الحرب العالميّة الثانية ومن مبادئها الأساسيّة أنّ الحركة الحرّة للفنان في صلته بلوحته هي منتهى التّصوير نفسه، فالعمل

1 أنظر: جيلبير دوران: الخيال الرّمزي - ترجمة علي المصري - المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 1991.

يبين دوران وظائف الخيال الرّمزي التحويلية والتوليدية باعتبار الخيال الرّمزي نفي الفناء الذي يمارسه الموت والزمن وبالتالي يشغل الرّمز وظيفة التّجديد والإعلاء النفسي وهو ما يلتقي مع بعض وظائف الرؤيا. كما أنّ الرّمز لغة كونية فهمها متاح لكلّ إنسان وتتميّز عن العلامة لأنّ هذه الأخيرة ملازمة للاعتباطية في حين أنّ الرّمز يقتضي صلة متجانسة ومتألّفة بين الدّال والمدلول. وهو ما أشار إليه جون شوفالبييه Jean Chevalier في:

*Dictionnaire des symboles* - Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 10

2 Ehrenzweig: *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974, p 159.

3 شاكر حسن آل سعيد: الحرية في الفن - ص 75.

4 المرجع نفسه - ص 56.

الفني لا يساوي شيئاً قياساً إلى الفعل الوجودي *L'acte existentiel* الذي ينشئه. وقد عبّر هذا الاتجاه عن تجاوزه للإرث الفني الغربي الذي يعتمد على أصالة التقنية وعلى وضع استيطقي أمثل وسابق على الفعالية التشكيلية، فنأدى بهدم الضوابط الجمالية والأغراض الفنية بالعودة إلى الينايع الأولى للخلق. فالتصوير هو صفاء وبدء وتكون *Genése* وهي مستويات جديدة لها في المضمير الفني صلة بثلاثة روافد أساسية وهي: السورالية والفرويدية وكتابات كاندنسكي وبول كلي.

لقد قرن شاكر حسن بين تحرر الحركة وامتداد الرؤيا كتعبير عن الجوهر الإنساني فيلتقي بالاشتراط الأساسي الذي رفعه التصوير الحركي كما يبين مارجيت روال: "يطالب فن الحركة بحقوق الكائن البشري في مواجهة الحضارة والتاريخ: إزاء نزعة مادية ولا إنسانية متنامية. إن التصوير الحركي محاولة لإعادة الاعتبار للإنسان قياساً إلى منتجاته وإعادة الاعتبار للإنسان وهو في حالة فعل قياساً إلى منتجات الفعل ذاته."<sup>1</sup> لهذا، فالرؤيا الفنية موصولة بهذه الروافد أيضاً وهي أساسية في تفكير شاكر حسن ويشير إليها في خطابه فـ "الرؤيا" تتقاطع مع التصورات الفرويدية للحلم وللأوعي كما تتواشج مع الطروحات السورالية.

هذا التأكيد على دور الحركة *Le geste* والفعل *L'acte* في العمل الفني يتجاوز مع طروحات الفنان الأرجنتيني لوتشي فانتانا<sup>2</sup> الذي عدّ من أهم الفنانين الذين تأثر بهم شاكر حسن إذ أنّ فاعلية التكرار هي التي تمنح العمل الفني قيمته في مستوى تكرار الحركة على سطح اللوحة فيغدو الفعل الحرّ والديناميكي أساساً للعمل الفني وبعبارة أنطونيو تولير وهو من كتب بيان "الفضائي 1" لجماعة فانتانا: "يظلّ الفنّ أبدياً مادام حركة ولكنه يفنى كمادة"<sup>3</sup>. إنّ العمل الفني يختزل بشكل

1 Margit Rowell: *La peinture Le geste L'action*, Klincksieck 1985, p. 10.

2 لوتشي فانتانا Lucio Fantana: فنان أرجنتيني من أب إيطالي، عايش أجواء الحركة المستقبلية الإيطالية وفي ثلاثينات القرن العشرين عاشر المجموعة التجريدية قبل الالتحاق بـ "التجريدية - الإبداعية" وفي سنة 1940 عاد إلى الأرجنتين لينشئ الأكاديمية الحرة، أين درس فن النحت، وكتب "البيان الأبيض Manifesto Blanco" ثم عاد إلى ميلانو أين جرب إمكانيات التصوير والخزف في نطاق رؤيته الجديدة في التعامل مع فضاء العمل الفني وتوفي سنة 1968.

3 Antonio Tullier: *Spatialistes 1*, in Catalogue Lucio Fantana, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 283.

جذري في الحركة فتصبح منشأه ومنتهاه، لأن هذه الحركة تأخذ من المادّة طاقتها الفاعلة فيتحوّل الفنّان إلى قابض على المنبع المولّد للطاقة وتكون المادّة والفضاء في حوار مباشر مع الحركة. يذكر فانتانا: "إنّنا نلتفت نحو المادّة وتطوّرها باعتبارها ينابيع الوجود. إنّنا نستعير طاقة المادّة ذاتها، بل ضرورة وجودها وتطوّرها [...] إنّنا نريد أن نكون قريين من الطّبيعة مثلما لم يعرف ذلك فنّ على امتداد تاريخه."<sup>1</sup> وبقدر ما كان آل سعيد مؤمنا بأثر الحركة وبطروحات فانتانا فإنّه أميل في تصديده لعنصر المادّة في العمل الفني، إلى الفنّان أنطوني تابياس. يمجّد فانتانا الحركة الصّافية التي تضع على اللّوحة أثرا للطاقة Une trace d'énergie من خلال الشّقوق والصّدوع والشّروخ دون خلق مادّة جديدة على نسيج اللّوحة سواء كانت ملوّنة أو "حوشية" ولفظة<sup>2</sup> Brutale مثلما انتبه إلى ذلك معاصره تابياس. والجدير بالملاحظة أنّ شاكر حسن يزاوج بين الطّرحين في شكل توليفي فيؤكّد من جديد عمله التوليفي.

#### 4-5- الوهج:

لقد استفاد شاكر حسن من البيان السّوريالي. يذكر أندريه بروتون: "السّوريالية حركة آلية نفسيّة خالصة، بفضلها تقوم محاولة للتعبير إمّا شفاهيا أو كتابة أو بأيّ صورة أخرى، عن الوظيفة الحقّة للفكر [...] تستند السّوريالية على الإيمان بالحقيقة الأسمى لأشكال معيّنة مهمة من القرائن المتداعية، بقدرة الحلم الطاغية، بتلاعب الفكر المجرد من كلّ غرض. إنّها تترع إلى نصف الميكانيكيات النّفسية الأخرى وتحلّ مكانها في حلّ مشكلات الحياة الرّئيسية."<sup>3</sup> لم يكن هذا التعريف غائبا على شاكر حسن لإقراره بأنّ "الفنّ السّوريالي هو فنّ الرّؤيا"<sup>4</sup> وأنّ المبحث السّوريالي يقترب من مطمح الفنّي، لكنّه لا يتفق مع السّورياليين في المنتج الفنّي قدر اتّفاقه معهم في الحدّ من الوظيفة الطاغية للعقل

1 Lucio Fantana, Ibid, p. 23.

2 أتخيّر استخدام لفظة "حوشي" كمرادف لـ Brutael لما في اللفظة من معنى المستهجن والدّخيل وغير المألوف والمنفّر والمبتذل وكلّها مترادفات تتماشى مع المادّة التي يستعملها الفنّان الحديث خارج سجلّ المادّة الفنّية كالتراب والوحل والورق والحبال ونشارة الخشب والمعادن على سطح اللّوحة.

3 André Breton: *Manifeste du surréalisme*, Gallimard 1985, p. 40.

4 شاكر حسن آل سعيد: *الحرية في الفن* - ص 79.



وللطرق العلميّة ولئن دعا بروتون إلى إيلاء الحلم مكانته الأساسيّة في الفعل الفنّي فإنّ مترلة الرّؤيا لدى آل سعيد توازي الحلم، لهذا اعتبرها مرحلة تمهيدية للوهج وهو بلوغ العمل الفنّي لحظته القصيّة عن طريق اختزال العناصر (اللون - الدّرجة - الشّكل - المنظور) إلى الانطباع على اللّوحة، لكنّ هذا الانطباع الرّؤيوي وبالتالي المستوهِج هو الذي تكون فيه البقعة اللّونيّة أكثر من بقعة على سطح بل من خلالها يمكن أن نعبر إلى عالم. ويعتبر شاكر حسن هذا العالم أقرب إلى العالم الجنيني بل يطرح السّؤال الآتي: "ألا يتسنى لنا أن نسترجع مشاعرنا الجنينيّة؟ بل أن نعبر عن شخصيّاتنا كما عبّرنا عنها ونحن أجنة؟"<sup>1</sup> ويردّ هذا السّؤال إلى المترع الصّوفي في النّظر إلى العمل الفنّي والقاضي بطلب الفناء بما هو نعت كياني لدى المتصوّفة فـ "الفناء نسبة الشّخص إلى الكون"<sup>2</sup> فشاكر حسن يعتبر الوهج حالة ذوبان البداية في النّهاية وبلوغ "نطفة الوعي" أي إلى البديهة الأولى وإلى الطّبيعة حيث الكينونة محضة وخالصة من العقل والعاطفة والحسّ. إنّ "الوهج" يحوّل العمل الفنّي إلى السّواعة الجنينيّة فهو البداية والنّهاية في آن واحد وما الحياة الجنينيّة غير انفتاح على حالة ما قبل الإبصار واللاوعي. وهو مرحلة قصوى يبلغها الفنّان بالتّجربة حيث تتجمّع كلّ عناصر العمل الفنّي في البقعة الواحدة لبلوغ المتعة الفنّيّة، لهذا يمثّل الوهج شدّة الضّياء والحرّ معاً علامة على مرحلة عليا في العمل الفنّي تصل حدّ الاحتراق وهو تعبير ضمني عن حال قصوى يبلغها المتصوّف هي حال الفناء. أليس "الوهج" لدى أهل الكشف هو تجلّ وخلق جديد؟

بذلك تتحوّل اللّوحة الفنّيّة إلى مجال تصوير الحقيقة المجرّدة للإنسان بفضل التّخلّي عن المنظور والتّعبير عن رؤيا الأشياء في تحرّر كلّ للفنّان الذي يرسّي حرّيّة العنصر الفنّي أيضاً على السّطح التّصويري خارج الوضعيّات الزّخرفيّة أو الإيضاحيّة.

يتحوّل العمل الفنّي إلى نقطة التّقاء الذات باللاّ- ذات وهي مسألة في غاية التّركيب لدى شاكر حسن إذ يعتقد أنّ اللّوحة الغير المنجزة أي وهي مجرد قماشة أو لوح خشبي أو جدار، هي تامّة بينما اللّوحة الفنّيّة المليئة بالعلامات تكون ناقصة. يورد في هذا الصّدّد: "تؤكد لنا طبيعة العمل الفنّي أنّ ما من عمل يمكن أن

1 المرجع نفسه - ص 81.

2 سعاد الحكيم: المعجم الصّوفي - دار ندرة، بيروت - الطّبعة الأولى 1981 - ص 203.

يعتبر إنجازاً تاماً".<sup>1</sup> إن وضع النقصان المتلبس بالعمل الفني يتجانس مع الروافد الفنية التي يستقي منها شاكر حسن تصوراتهِ والمتصلة بـ "التعبيرية التجريدية". ألم يعلن أرشيل غوركى: "أنا أؤمن بالأبدية لذا لم أكمل رسماً قط. أنا أحب الرسم لأنه شيء لا أبلغ نهايته قطعاً. أحياناً أهتمك بالعمل على خمس عشرة أو عشرين قطعة في الوقت ذاته. أفعل ذلك أحياناً لأني أرغب في فعله، لأني أحب أن أغير أفكارى مراراً لكن المهم هو الاستمرار في الرسم وعدم إكمال الرسم".<sup>2</sup>

وتكمن أهمية هذا الإقرار في تحديد طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفني فشاكر حسن يحرص على التوحيد ما بين عالمين: عالم اللوحة وعالم الفنان الذي له مواصفات التجاذب التي يعيشها العالم الفني بين أن يكون ممثلاً بالعلامات وبين أن يقتنع الفنان بأنه كامل دون تلك العلامات وهو ما سيأتي تفصيله في عملية الرسم بالبعد الواحد على سطح ذي بعدين.

إجمالاً فإن مصطلح "الوهج" بالنسبة لشاكر حسن هو جوهر الرؤيا الفنية عند تحققها في الأثر الفني، وهو مرحلة قصوى يضمحل فيها الفنان لأنه تفتح على اللا- منجز واقتران بالبداية والنهاية في وقت واحد وهو ما سيصطلح عليه لاحقاً بـ "الزمام".

ولئن انفتحت أبعاد العمل الفني على تجربة شاكر حسن فلقد ترسّخت هذه المصطلحات في جدول اصطلاحى أكبر هو "البعد الواحد".

## 2-2- البعد الواحد وجهازه الاصطلاحي:

يعتبر مصطلح "البعد الواحد" من أهم المصطلحات التي رافقت كتابات شاكر حسن ورافقها جدل كبير حول طبيعة الاستخدام إذ تحولت إلى صفة تيار فني كامل في سبعينات القرن العشرين ولم يحدّد شاكر حسن المصدر الذي أخذ عنه هذا المصطلح. إذ يرى شاكر لعبي "أنّ وثائق جماعة "البعد الواحد" لا تشير بوضوح إلى مصدر تسميتها ومعناه"<sup>3</sup> ويضيف أنّ آل سعيد قدّم المصطلح "من دون أن يحيلنا على أصول التسمية في المصادر التراثية القديمة وليرتبط المصطلح بأذهان الكثيرين كاختراع

1 شاكر حسن آل سعيد: الحرية في الفن - ص 114.

2 ورد الشاهد في كتاب الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية - ص 26.

3 شاكر لعبي: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر - مرجع سابق - ص 51.

شخصي"<sup>1</sup> بينما يفترض أن أصول هذا المصطلح تعود إلى الخوارزمي الذي أورد في كتابه "مفاتيح العلوم": "الخطّ هو المقدار ذو البعد الواحد"<sup>2</sup> كما أن إخوان الصفا استعملوا في حديثهم عن الخطّ مصطلح "الصّفة الواحدة". لكنّ المصادر التراثية تبين أيضا استعمال ابن سينا لمصطلح "البعد الواحد" في كتابيه "علم الهيئة" و"الطبيعيّات"<sup>3</sup> وقد تكون صلة شاكر حسن أوثق بابن سينا من غيره من الفلاسفة المسلمين. إنّ ظهور هذا المصطلح في تجربة شاكر حسن الذي كانت أعماله الفنيّة تعبيرية في الخمسينات وملازمة للتخطيطات حول حكايات ألف ليلة وليلة أعلنت انتسابه للمنحى التجريدي في الفنّ العربي الإسلامي حيث لا يمكن البحث في مصطلح "البعد الواحد" إلاّ باستدعاء قضية التجريد في الفنّ وفي ظلّ سؤال الهوية الفنيّة، فنخرج هذين العنصرين لا يمكن أن ندرك قيمة الطرح النظري الذي اقترحه الفنّان أو أن نعقل وجاهته.

## 2-2-1- المرتكزات الأصوليّة لمصطلح البعد الواحد:

إنّ نزعة "البعد الواحد" لها مرتكزات تحمل في ثلاثة أصول كبرى وهي اتّخاذ الحرف العربي موضوعا للعمل الفنيّ كما بينّا آنفا وقد تشكّل في تجربة شاكر حسن في إبدال الحرف بالوحدة الزخرفيّة والوحدة الزخرفيّة بالوفق وثانيا باعتماد الخطّ كعالم أبعادي يسبق ظهور الشّكل وثالثا إحلال التناقض في عمليّة التوفيق بين عالمي الخطّ والسطح التصويري، فعالم الخطّ ذو بعد واحد بينما السطح ذو بعدين. هذه الأصول الكبرى هي الخطوط الإطاريّة التي سارت عليها تجربة الفنّان في عبورها من المسارات الاصطلاحيّة التفصيليّة وهي: الخطّ العربي، الحرف، النّقطة، الوفق والتجذّر المكاني والزّمان.

### أ- الخطّ العربي:

لم يخف شاكر حسن اهتمامه المركزي بالخطّ العربي، وهو ليس اهتماما نظريّا أو مجرد مشغل اقتضته ضرورة مباحثه الفنيّة بل هو على صلة وثيقة بمبحث "البعد الواحد" إذ يمثّل قاعه الخفيّ. فحين بحث عن جذر فنيّ لتوجّه "البعد الواحد"

1 المرجع نفسه - ص 52.

2 أورده شاكر لعبي في المرجع نفسه - ص 52.

3 أنظر الصفحة 128 من الأول والصفحة 61 من الثاني

لم يجد أفضل من الخطّ العربي كمنبع ممكن لذلك، ورغم أن بعض الآراء النقدية ترى في هذا الالتفات نوعاً من الإسقاط - لأنّ شاكر حسن وغيره من فتاني تجمع "البعد الواحد" فلولوا من التجربة الفنيّة العربيّة (تايياس - بول كلي - كاندنسكي) قبل انتباههم إلى إمكانيّة الاستفادة من فنّ حكم عليه بالجمود منذ زوال "المدرسة العثمانيّة" - فإنّ اقتفاء أثر الخطّ العربي وربطه بالهاجس الفني المعاصر كان وليد استقرار عميق وتأويلي لأصول هذا الخطّ الفنيّة والحضاريّة.

لقد بيّن شاكر حسن أنّ الخطّ العربي يمثّل الهوية القوميّة التي رآها غائرة في الماضي السحيق ومتواصلة في حاضره ضمن ما أشرنا إليه من إيمانه بمبدأ "تجذّر الخلف في السلف" فينطلق من مصادرة مفادها أنّ الزخرفة الشرقيّة هي جذر الخطّ العربي وهي أوّل إشارة وأوّل أبجديّة للفكر الإنساني. ويشير إلى قصور الدّراسات العربيّة المهتمّة بالخطّ العربي حيث اكتفت بالسّمة الظاهريّة فانشغلت ببعده الحرفي وبتقنياته وأنواعه وبالخطّاطين وبتاريخهم وأغفلت هويّة الخطّ الفعلية التي تبيّن قيمته الحضاريّة والجماليّة. يقول في هذا الصّدّد: "لا أقنع بكونه (أي الخطّ العربي) مجرد فنّ حرفي يعبر عن تقاليد معيّنة أو وسيلة تجويديّة شكلية ذات علاقة مباشرة بالبنية اللّغويّة فحسب."<sup>1</sup> ولا نكاد نتميّز في هذا الموضوع إشارة شاكر حسن إلى البعد الحرفي أهو متّصل بالجانب المهاري أم بمعنى امتهان الخطّ وبين الصّناعة والمهنة قواسم مشتركة إلّا أنّ الصّناعة أرفع من جهة جوهرها، يقول أبو حيّان التّوحّدي على لسان عليّ بن عيسى: "المهنة صناعة، ولكنّها [إلى الدّلّ أقرب، وفي الضّعة أدخل، والصّناعة مهنة، ولكنّها] ترتفع عن توابع المهنة، وفي الصّناعات ما يتّصل به الدّلّ أيضاً ولكن ذلّ ليس من جهة حقيقة الصّناعة، ولكن من جهة العرض الذي بين الصّناعة والصّناعة والمرتبة والمرتبة."<sup>2</sup> فهل أنّ التعاطي الحرفي للخطّاط العربي مع الخطّ يعدمه الوقوف على ما في الخطّ من عمق روحي؟ وبالتالي أتكّون الصّناعة في حدّ ذاتها إظهاراً للمعنى وامتناعاً عن سواه؟

إنّ شاكر حسن يبحث في الخطّ العربي لا من زاوية بنيته التركيبيّة في مستوى "النّسبة الأفضل" في وضع مقادير الحروف لكنّه سارع إلى البحث عن مقارنة مغايرة للخطّ العربي فقام بالنّظر إليه كبنية من خلال البحث عن المراحل

1 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضاريّة والجماليّة للخطّ العربي - ص 9.

2 أبوحيّان التّوحّدي: الإمتاع والمؤانسة - دار الكتب العلميّة، بيروت - 2003 - ص 463.



الحياتية الجنينية التي سبقت ولادته وقد دفعه ذلك إلى استدعاء ما يسميه بـ "الأصول التدوينية وما قبل التدوينية" أي الوق والزخارف على الفخاريات والكتابة الصورية والمقطعية والمسمارية، ويكشف هذا الاستدعاء عن مشروعه في تأمل البنية اللاشعورية للخط العربي من خلال إبراز صلة نموذج الخط الكوفي بالزخارف القديمة لعصر ما قبل السلالات. فهو يعتقد بأن الزخارف تنشأ من مبدأ تحويل الأشكال الطبيعية النباتية إلى أشكال هندسية وهو شأن الخط الكوفي الذي تكون نهايات حروفه في شكل أوراق الورد أو أغصان النباتات المتسلقة بالنسبة للكوفي المضافور وإذا ما وقفنا في السابق على صلة الزخرفة بالأسطورة، فإن شاكر حسن يربط آلياً بين الخطّ والمتن الأسطوري الذي حمل في طياته ذكراً للنبات وشدد عليه. لقد سرقت الأفعى نبات جلبجلمش الذي استخرج بدوره النبات البحري في حادثة لقائه بجده. ويحتوي الخطّ إذن على معنى الخصوبة. ولئن بدا هذا الربط مسقطاً في ظاهره فإن اندراجه في الرؤية الشمولية لشاكر حسن يعفيه من ذلك. غير أن التركيز على الخطّ الكوفي يكشف ما ذهب إليه شاكر حسن من أن الكوفة هي التي شهدت تطوّر الخطّ العربي، يقول: "الذي حدث في مجال تطوّر الخطّ العربي في ظروفه الجديدة هو أنه نشأ في الكوفة متلبساً بهويته الحضارية"<sup>1</sup> وهو حكم لا يشاطره فيه يوسف ذنون في قوله بأن الخطّ الكوفي ليس كوفياً: "إن مجموعة الخطوط التي يطلق عليها اسم الخطّ الكوفي وهي مجموعة الخطوط الهندسية التي سادت في القرون الأولى واستمرت بشكل تزييني في القرون التالية لم تكن معروفة بهذه التسمية في زمانها وليس للكوفة دور في تطوّرهما وإنما هي في الأساس أقدم من الكوفة."<sup>2</sup>

إن صلة الخطّ بالزخرفة كما يبينها شاكر حسن تقوم على مقومات أساسية وهي:

- التوازن L'équilibre من خلال توزيع عناصر اللوحة الخطية وتناسق علاقاتها الداخلية والخارجية.

1 شاكر حسن آل سعيد: الخطّ العربي جمالياً وحضارياً - مجلة المورد، العراق - المجلد الخامس عشر 1986 - العدد الرابع - ص 54.

2 يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصور مختلفة - المرجع نفسه - ص 14.

● التناظر La symétrie أي تطابق أحد نصفي اللوحة على النصف الآخر بواسطة محور التناظر.

● التكرار La répétition أي اشتراك وحدتان في التجاور والتعاقب.

● التشعع Le rayonnement أي تكرر الوحدة الزخرفية ونموها من الصغير إلى الكبير أو تدرجها وتعاكسها.

إن هذه المقومات حسب شاكر حسن، تقترب من مقومات الكتابة العربية، وبالتالي فإن الرابط بين الوحدات الزخرفية السومرية والكتابة العربية يمكن أن يؤخذ من هذه الزاوية. ولكن أليس في هذا الربط تطرف نسبي إذ أن مثل هذه المقومات يمكن أن تتشاكل مع أشكال تعبيرية أخرى ولا تكون بالضرورة ملازمة للخط العربي؟ ألا تكون الموسيقى مثلاً قائمة على التكرار والتماثل والتوازن وهي نظام قصوي في التجريد باعتباره صوتياً؟ ثم، إن اعتبار الوحدة الزخرفية كمنبع جنيني للكتابة العربية يخرج عن إجماع الباحثين في اعتبار انحدار الكتابة العربية من الفرع السامي الشمالي وقد استقاها العرب من الأنباط أي أن أصل الخط العربي هو الخط النبطي المتطور من الخط الآرامي. كما أن الخط العربي تولد نتيجة ثلاث مراحل أساسية وهي الخط المصري القديم (الهيوغليفي) والخط الفينيقي والخط المسند الذي توزع على أربعة أنواع (الخط الصفوي - الخط الثمودي - الخط اللحياني والخط السبئي - الحميري) وتفرع عن المسند الخط الكندي ومن النبطي الخط الحيري والأنباري ومنه الخط الحجازي الذي تولد عن هندسته الخط الكوفي.

يرى شاكر حسن أن فن الخط هو كتابة زخرفية، لهذا يعمد إلى إجراء التماثل بينهما وهو يقرن بينه وبين الخط المسماري أيضاً إذ يرى أن "الخط الكوفي المربع [...] لا يتعد في نزعتة الهندسية عن أسلوب الكتابة المسمارية [...] إن النظام العام للأبجدية العربية كان ولا يزال الصورة الأخرى للنظام الزخرفي الذي يمكننا تحديد ميلاده بالألف الثالث قبل الميلاد"<sup>1</sup>

يجري شاكر حسن مقارنة بين الخط الكوفي المربع والخط المسماري فيقف على التقارب بينهما. ويقدم دليلاً على ذلك في اعتباره أن الأسس بينهما واحدة

1 شاكر حسن آل سعيد: البنية الأشعورية للحرف العربي - مجلة فنون عربية - عدد 1 - 1984 - ص 66.

فالخطّ المسماري يتألف من شكل مثلث يلتقي محيطا مستقيما من أحد رؤوسه ويشكّل وحدة مثلثة فإنّ الخطّ الكوفي يشكّل وحدة مربّعة فيلتقيان بذلك في مستوى الاشتراك في الوحدة القياسية. ولكن هل يكفي ذلك للحكم بإطلاق بأنّ الخطّ الكوفي هو امتداد للتدوين المسماري؟

إنّ تركيز شاكر حسن على الخطّ الكوفي مأتاه اعتقاده بأنّه أساس الخطوط العربيّة وأعرقها ومنه الكوفي البسيط والمورق والمضفور. ولعلّ في هذا النزوع الانتقائي ما يفيد صعوبة تمرير مثل هذه التّصورات التي احتاجت من صاحبها إلى تمعّن كبير في البعد الآثاري المقارني، لأنّ مجرد الوقوف على المتشابهات في أشكال التعبير البشري لا ينتهي بالضرورة إلى إحلال نوع من العلاقة المباشرة التي تفيد تأثيرا وتأثيرا لشكل على آخر وقد تفتّن شاكر حسن إلى مشقّة إحكام هذا الرّبط بين خطّ مقترن بلغة القرآن أي بالمقدّس الدّيني وبين المقطع المسماري أو الزّخرفة الرّافديّة التي تنهل من الرّافد الأسطوري فعّل هذا التّواصل والامتداد بعامل اللاّوعي البنيوي وهو جوهر أطروحته في قطاعات المعرفة الفنّية والفكرية والصّوفيّة.

وإضافة إلى التّسق المتشابه بين الخطّ العربي والخطّ المسماري والوحدة الزّخرفيّة يقدّم شاكر حسن مقوّمًا آخر يسمّيه بـ "الوضع الأمثل" فالحرف وهو عماد الخطّ العربي مؤلّف من بعدين (طول وعرض) فيبدو منظورا إليه من خلال مسقطين أو نظرتين، المسقط الأفقي والمسقط العمودي ومعناه اختيار حالة مثاليّة أو نموذجيّة يظهر فيها الشّكل الطّبيعي بأبعاده الأربعة وهي الطّول والعرض والارتفاع والحركة معا. وهو بيان التّناقض المتكامل بين زاوية النّظر الجانبيّة والأماميّة لوجه الإنسان في الرّسم الفرعوني والسّومري، إذ ترسم العينان رسما أماميا والوجه جانبيّا فيصبح الوجه وكأنّه في وضع حركة أو ما بين السّكون والحركة. ويستعيد الخطّ العربي في رأي شاكر حسن هذا الوضع بين السّطح التّصويري (البعدين) وانعدام السطح التّصويري (النقطة).

بذلك شكّل شاكر حسن أطوار الفنّ الإسلامي في أربعة مراحل متتابعة ومتناسلة من بعضها البعض فالزّخرفة ولدت الخطّ العربي الذي ولّد بدوره فنّ الرّسم وبما أنّ هذا الأخير فنّ دنيوي فقد وجب إرجاعه إلى مهده المقدّس. إنّ فنّ الكتابة والخطّ العربي يعبران لدى آل سعيد عن الكرامة الإلهيّة، لهذا فإنّ

استدعاءهما إلى الفضاء التصويري هو نوع من العودة إلى اليقين والحقيقة. إذ يعتبر شاكر حسن أن الكتابة هي وسيلة للتدوين اللغوي وليست اللغة نفسها مستعرضا رأي فرديناند دي سوسير من أن "الكتابة تطمس المعالم الحقيقية للغة فهي ليست رداء للغة بل شيء تتنكر به"<sup>1</sup> فالحقيقة اللغوية إذن لا تكمن في ظاهر الكتابة وإنما في ما يحفظ فيها لهذا حينما يستعمل الخطّ كشكل محض فإنما الغاية من ذلك بلوغ الحقيقة الخفية.

إن تركيز شاكر حسن على الخطّ العربي كان بغاية توظيف إمكاناته العميقة في توجّه "البعد الواحد" فقد عاين انكماش الخطّ في مدارات تقنية أدت إلى فقدانه لقيّمته الأساسية إذ انبرى الخطّاطون إلى اعتماد قواعد الخطّ العربي كسقف أقصى للفعل الخطّي وأصبح الهدف من الخطّ هو الإبقاء على القواعد والمحافظة على إرث السابقين لكنّ الفنّ العربي المعاصر ممثلا في جماعة البعد الواحد والحروفيين لاحقا أعاد إلى الخطّ العربي نسغه برّد قيمته الجمالية والحضارية فأعلن في كتاب "البعد الواحد 2" الذي أعده جميل حمّودي: "إنّ نظرية البعد الواحد بهذا المعنى تفترض أنّ المعنى الحقيقي للكون يتحقّق بالعودة من الشكل إلى أزله الخطّي"<sup>2</sup> فيصبح الفعل التدويني غير هام قياسا إلى قيمته. إنّ قيمة الخطّ تكمن في شخصيته التي تتجاوز وظيفته وسبل البحث عن نشأته أيضا وهي لا تتعلق بمضمونه الألسني، لذا فشاكر حسن يعيب على الدراسات المهمة بالخطّ اكتفاءها بمعالجة مبحث الخطّ من زاوية كونه وسيلة ومضمونا وردّوه إلى أصوله القرية دون إعمال النظر في جذوره الممتدة في التراث الرافدي. كما أنّه يشترط على دارس الخطّ أن يتزلّ دراسته في باب ما هو فتّي رؤيوي: "لا يمكننا دراسة الطابع الألسني للخطّ العربي إلّا في صيغة رؤيوية تحسب حسابه كفنّ قبله ككيان حضاري متشعب الملامح."<sup>3</sup> لقد أدّى تطوّر العصر وطغيان التصنيع إلى انسحاق الطّبيعة الحرفيّة لهذا الخطّ لذلك اعتقد آل سعيد أنّ استخدام الخطّ العربي بمعناه الحروفي ودججه بالتشكيل الفنّي يمثل توحّدا بين المحور الماورائي الغيبي (الخطّ) والمحور المكاني (التشكيل). ويبقى المحور الماورائي تعبيرا جليّا عن

1 أورده في: الخطّ العربي جمالياً وحضارياً - ص 54.

2 المرجع نفسه - ص 59.

3 شاكر حسن آل سعيد: الأصول الجمالية والحضارية للخطّ العربي - ص 83.



إيمان آل سعيد بما يستبطنه الخطّ من بعد غيبي يتوازي مع ما هو شائع في الأدبيّات الصّوفيّة والفكرية الإسلاميّة مثلما يذهب أنور أبي خزام في قوله: "لقد أبدع الفنّان العربي الجمال في الخطّ عبر أشكال تصويريّة من طبيعة ميتافيزيقيّة توصّل إلى تحقيقها من خلال حدس صوفيّ غائب عن المحسوسات."<sup>1</sup> ولا شكّ أنّ الثّراث العربي زاخر بالكتابات التي تبين صلة الخطّ العربي بالمنحى الصّوفي وهو ما دفع الحبيب بيده مثلاً، إلى إجراء مقارنة بين الخطّ العربي وصورة الإنسان الكامل لدى المتصوّفة في محاولة منه للبحث عن تجلّي صورة الإنسان في هندسة الحروف وتأليفها في بني الخطّ العربي فيذكر في سياق هذا المشروع: "إنّ ما نريد تبيانه الآن هو التّطابق الموجود بين مفاهيم المتصوّفة للإنسان الكامل والمفاهيم التي كانت أساساً للحديث عن هندسة الحروف العربيّة في علاقتها بمفهوم الإنسان الكامل ممّا أدّى بهذا الخطّ كشكل هندسيّ معيّن إلى أن يكون صورة لهذا الإنسان."<sup>2</sup> وليس أدلّ على مشروعيّة هذا المبحث من أنّ المتصوّفة رأوا في الحرف دالّاً عليهم وهم إن بلغوا منزلة الإنسان الكامل فقد نفذوا إلى الحقّ، لهذا فإنّ الخلفيّة الماورائيّة متلبّسة بالخطّ على امتداد الأزمنة وفي مداد كتابات القدامى والمعاصرين من الباحثين في قيمة الخطّ. كما أنّ سعي الفنّان إلى استدعاء الخطّ أي قبول موضوعيّة الخطّ وزوال ذاتيّة الفنّان هو من سمات هويّة الفنّان الذي بين آل سعيد منصبه فجعله شاهداً وليس خالقاً، أي صورة للإنسان الكامل وهو ما يجيز البحث في إمكان الرّبط بين الخطّ وصورة الإنسان الكامل.

ولكن هل أنّ الخطّ الذي انصرف الفنّان إلى تمجيد استحضاره هو خطّ الخطّاط أي التّجويدي أم هو الكتابة وقد أخذت صورة الخطّ المكتوب بلا زخرف خاضع لقاعدة محدّدة أم أنّ لبساً حاصلًا بين هذا وذاك ولا ينقذه سوى تفحص معنى ثالث للخطّ وهو الخطّ كعنصر بصريّ والذي لا يؤدّي وظيفة لغويّة؟

إنّنا نقف في أحيان كثيرة على الالتباس بين مفاهيم الخطّ فلا نكاد نقع على تفريد واضح لدى شاكر حسن بين المفاهيم الثلاثة الآنفه، فهو يستخدمها بمعنى

1 أنور أبي خزام: البعد الصّوفي لجماليّة الخطّ العربي - مجلّة الفكر العربي، لبنان - العدد 67 - 1992 - ص 115.

2 الحبيب بيده: صورة الإنسان الكامل في الخطّ العربي - مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس - العدد 93 - مارس 1998 - ص 98.

واحد. إنه يدعو إلى التأمل في الخطّ العربي كفنّ تجويدي وكأصل ممكن للاتّجاه الحروفي وهو يستخدم الخطّ المكتوب انطلاقاً من الكلمات التي تغطّي الجدران القديمة مثلاً وهو يستعمل الخطّ بمعنى تجسيد حركة النقطة وتعبيره عن الشكل - مستقيماً أم منحنيّاً أم منكسراً أم عمودياً أم أفقيّاً - ومثاله شقوق الجدران. كلّ ذلك يبيّن تنافذ هذه المعاني برمتها في تصوّر واحد لا يبرّره إلّا مفهوم الوحدة الذي يؤمن به شاكر حسن، وحدة جميع هذه المعاني في الفضاء التصويري، لتعبّر عن "القيمة الشكلية الصّرفة". لكنّ مثل هذا الوضع قاد بعض الباحثين إلى الوقوع في الالتباس والتّصريح به. إذ عبّر شاكر لعبي عن ذلك بقوله: "إنّ معنى الخطّ في أدبيّات البعد الواحد سيلتبس كثيراً أو قليلاً بين مفهوم هندسيّة (Ligne) وبين كونه فنّ الكتابة (Calligraphie). إنّ بعض فقرات بيان "البعد الواحد" لن يمكن ترجمتها إلّا بصعوبة للغات الأجنبية بسبب عدم الوضوح هذا في تحديد كلمة (الخطّ): "اتّخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخطّ كقيمة شكلية صرفة".<sup>1</sup> إنّ تلبّس الغموض بمصطلح الخطّ منشأه غربيّ أيضاً فقد تأثر شاكر حسن وغيره من فنّاني "البعد الواحد" بأعمال الفنّانين الغربيّين الذين جاهدوا في هذا المسعى ابتداءً من جورج براك ووصولاً إلى تايياس، هؤلاء تعاملوا مع الخطّ كعلامة وغيرهم من بني أرومتهم تعامل معه من الجانب الهندسي والرياضي مثل كاندنسكي وبول كلي. ولا يخفى تأثر شاكر حسن بكلّ هذه المؤثرات وخاصّة تصوّر كاندنسكي للخطّ، الذي بيّن أنّ "الخطّ الهندسي هو كيان غير مرئي. إنه أثر نقطة في حركة أي نتيجة لها. إنه يولد من الحركة مهدّماً السكونيّة الممتازة للنقطة"<sup>2</sup> كما أنّ انتصار شاكر حسن للخطّ قوامه الطّواعية الكبيرة التي يمنحها إياه في تحقيق التّزعة الطّفولية والبدائية أيضاً في الرّسم وهو يتوافق مع بول كلي في هذه النظرة. إذ يرى هذا الأخير مثمناً دور الخطّ في رسوماته: "إنّ التّزعة الطّفولية أو بروز البعد الطّفولي في رسوماتي، يمكن أن يكون قد انطلق في الأساس من الاهتمام بالرّسوم الخطيّة"<sup>3</sup> وليس من الغريب أن نلاحظ اهتمام شاكر حسن اللّامنقطع بالرّسوم الخطيّة حيث اختبر فيها الطاقة الانسيابية للخطّ مقرباً من عالم الطّفل الذي يرسم بحريّة ودون خضوع لقاعدة.

1 شاكر لعبي: خرافة الخصوصيّة في التشكيل العربي المعاصر - ص 52.

2 Kandinsky: *Point et ligne sur plan*, Gallimard, 1991, p. 67.

3 بول كلي: نظرية التشكيل - ص 132.

وإذا كان الأثر الغربي حاضرا في فكر الفنان فإنّ اطلاعه على المصنّفات العربيّة المتعلّقة بالخطّ، أثّرت بدورها في تشكيل رؤيته فقد أشار ابن الوحيد في شرحه لرسالة ابن البوّاب الشعريّة المعنونة "في علم القلم والحبر والكتابة والورق" إلى صلة الخطّ بالتصوير حيث يورد: "التصوير: معناه تصوير الخطّ وهو إلهام كلّ صناعة، وغايتها تشبيه فعل الطّبيعة، فيجب أن تكون كلّ كلمة كالصّورة متناسبة الأعضاء"<sup>1</sup> لكنّ شاكر حسن بالقدر الذي اطّلع فيه على هذا المعنى فإنّه لا يتوافق مع القول بـ "تشبيه فعل الطّبيعة" أي القول بـ "المحاكاة" لما بيّنا من شدة اعتراضه على أن يكون الرّسم في تجربته تخصيصا، نزوعا إلى إيهام.

ولذلك اكتفى بالاطّلاع على ما جاء في آراء إخوان الصّفا من إعلائهم لـ "النّسبة الفضلى" دون أن يتبيّن الصّلة بين "المحاكاة" في معناها الإغريقي والقول بـ "النّسبة الفضلى"، ألم يقل إخوان الصّفا: "اعلم أن الحكيم واضع الخطّ العربي اقتفى فيما وضعه من ذلك آثار حكمة الله تعالى وكان حكيما فاضلا. وقيل أن الحكمة هي التّشبه بالإله بحسب طاقة البشر".<sup>2</sup>

ولكنّ فهم شاكر حسن لمصطلح المحاكاة هو فهم ملتبس بالتصوّر الغربي الذي يقول بنكران الفنّ الإسلامي لها. وهو أمر شائع في أغلب الأدبيّات العربيّة والغربيّة على السّواء من أن الفنّ الإسلامي يعادي المحاكاة بمفهومها الإغريقي. إلّا أنّ مبحثا طريفا للحبيب بيده أعاد فيه النّظر إلى هذه المسألة وقارب بين المحاكاة لدى أرسطو ولدى إخوان الصّفا والتّوحيدي على السّواء. فالمحاكاة ليست كما هو رائج على سبيل الخطأ من كونها نقلا ونسخا بل بمفهوم الفعل. يقول بيده: "المحاكاة ستكون لا بمفهوم النّقل أو النّسخ لمظهر مصنوعات بل بمفهوم الفعل مثل الفعل" كما جاء في معجمي ابن منظور وابن فارس، محاكاة القوّة في إرادتها وفعلها وإعطائها صورا للهيولى حتّى تصبح بالفعل "هذه القوّة التي تعتمد قوانين بنائيّة لا تدرك حسّيّا بل عقليّا [...] وتمثّل هذه القوانين في التّناظر والإيقاع والتّناسب والتّوازن والتّوافق بين المادّة والصّورة".<sup>3</sup>

1 ابن الوحيد: شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة - مجلّة المورد - ص 263.

2 إخوان الصّفا: الرّسائل - ج 3 - دار صادر، بيروت 2004 - ص 143

3 الحبيب بيده: محاكاة الطّبيعة بين تأويلين - نشر في المجلّة التّونسيّة للدراسات الفلسفيّة -

1985 - ص 25.

يتوصّل شاكر حسن إلى تبين تيارين إثنين في التعامل مع الخطّ العربي أولهما يسعى إلى المحافظة على المضمون بفعل قواعد التجويد وتيار ثان، وهو الذي ينتصر له، قوامه استبدال المضمون الحضاري التقليدي بأسلوب التدوين الذاتي حيث يستثمر الفنان جميع طاقاته الشعورية واللاشعورية (السوريالية - التعبيرية - التأملية..). ليقدم صياغة معاصرة للخطّ، تبلورت في تصوّرات ومنجزات "البعد الواحد".

## ب- النقطة:

يمتدّ البحث في الخطّ إلى أصله وبالتالي إلى ما هو جنيّي أي النقطة وقد عمّق شاكر حسن هذا التمشّي فمنحاه الرؤيوي حمله على العودة إلى النقطة قبل الحرف كما أنّ التأمل لديه يعود بالشكل الفنّي إلى الزمن الخليقي الأوّل وهو ما (قبل التكوّن) أي مرحلة (النطفة) ومجالها المكاني العدم. ويمكن الوقوف على مرجعيتين أساسيتين في تبلور مصطلح النقطة لدى شاكر حسن وهما المرجعية الغربية والمرجعية العربية. ورغم اختلاف منشئهما إلّا أنّهما يلتقيان في عمق حدّ الاصطلاح الخاصّ بالنقطة وكأنّ الواحد منسلخ من الآخر.

ألم يعتبر كاندنسكي نفسه أنّ "النقطة الهندسيّة كائن لا مرئيّ وينبغي تعريفه بأنّه لا مادّي، فمن الناحية المادّية تساوي النقطة الصّفر [...] وهي في تصوّرنا الوحدة المستحكمة بين الصّمت والكلام [...] وفي انسيابية الخطاب اللّغوي ترمز النقطة إلى الانقطاع، واللاّ وجود (عنصر سلبي) وفي الوقت ذاته تمثّل جسرا بين الكائن وغيره (عنصر إيجابي)".<sup>1</sup> فالنقطة تعادل الصّفر وهو أمر مثير فعلا إذ أنّ الصّفر "0" لا يتساوى شكله مع النقطة ". إلّا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تشكيل الصّفر في الأرقام العربيّة التي تعتمد في المشرق العربي وهي سليله الأرقام الهندية. ولعلّ لكاندنسكي مؤثّرات شرقية جعلته يقرّ بهذا التّطابق بين الصّفر والنقطة ويذهب شاكر لعبيي إلى القول بـ "أنّ جميع التّنظيرات المقدّمة للنقطة لدى كاندنسكي لا تغدو سوى تنويعات على معناها الخطّي والهندسي الإسلامي المتجلّي بأوضح صورته في فنّ الخطّ"<sup>2</sup> لكنّ هذا الحكم يحتاج إلى إعمال نظر، إذ أنّ

1 Kandinsky: op.cit, p. 25- 26.

2 شاكر لعبيي: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر - ص 96.



بول كلي نفسه كان ينادي بنفس التعريف، وهو الغربي أيضا، يورد: "من النقطة إلى الخط، ولكن النقطة ليست كيانا معدوم الأبعاد، وإنما هي سطح صغير جدًا، فاعليته كامتداد سطحي تساوي صفر، حركته تساوي صفر، ولذا فهو ثابت في مكانه"<sup>1</sup> والملاحظ أن شاكر حسن استفاد من الرأيين في عرضه للمصطلح وطريقة التعامل معه في تأكيد دور النقطة فهي ليست مقياسا للخط فقط أو أصلا للخط بل لها "ظهور خفي" وهو ما عبّر عنه كاندنسكي بالطبيعة اللامرئية.

غير أن الأدبيات التراثية العربية اعتنت بالنقطة كعنصر مركزي واقتربت من معنى خفائها وتجليها. يورد التوحيدي في مقابسته الرابعة والسبعين: "الفرق بين الوحدة والنقطة أن الوحدة هي نقطة ما لا وضع لها، والنقطة هي وحدة ما لها وضع. فالوحدة هي مبدأ الواحدية وهي الكم المنفصل بمترلة العدد المؤتلف من الوحدات التي تجتمع من غير اتصال أحدها بالآخرى. والنقطة هي مبدأ الكم المتصل بمترلة الخط يتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحدّ مشترك هي النقطة [...] ووجود النقطة موضوعها الجوهر الطبيعي ومستعلقا بالحس وإن كان متعلقها بتوسط الحس".<sup>2</sup> ولم يخرج أبو حيان التوحيدي عن تصورات إخوان الصفاء الذين يعتبرون النقطة الشكل الذي لا جزء له وهي لا منظورة: "النقطة وهمية لا تتحقق إلا بالبرهان ولا تعرف إلا بالخبرة"<sup>3</sup> وفي ذلك تأكيد على أن رؤية النقطة لا تكون بالعين فهي خفية.

يتحدث شاكر حسن عن فعل التنقيط باعتباره تقاطعا بين النقطة والمتأمل، نافيا عن النقطة وجودها التدويني - اللغوي فهي خفية إذن وهو يمثلها كما مثلها المتصوفة بحقيقة حقائق الحروف، ونسبتها إلى الحروف نسبة "الذات" إلى "الصفات" فلو لا النقطة لما ظهر الحرف ولا الخط، فيعتمد على أقوال المتصوف عبد الكريم الجيلي الذي يقول متحدثا عن الأبد: "حرفه لا يقرأ ومعناه لا يفهم لا يدري وعلى الحرف نقطة وهمية دارت عليها دائرة ولها في نفسها عالم ذلك العالم على هيئة الدائرة المستديرة فوقها وهو أعني النقطة، نقطة من تلك الدائرة، وهي جزء من هيئة أجزائها"<sup>4</sup> بيد أن شاكر حسن يعتبر النقطة في موضع بين الأزل

1 بول كلي: نظرية التشكيل - ص 142.

2 أبو حيان التوحيدي: المقابسات - دار سعاد الصباح - الطبعة الثانية 1992 - ص 279.

3 إخوان الصفا: الرسائل - ج 1 - ص 252.

4 أورده شاكر حسن في البحث في جوهرة التفاني - ص 24.

والأبد لذلك فهي عالم مستقل بذاته وهي الشيء والأشياء في الآن نفسه، بل هي كما بين "عالم ما قبل الخطّ (ما قبل ظهور الحرف فهو بهذا المعنى علم التجريد الذي يسبق التشخيص بل هو علم ما قبل التجريد أو التشخيص - التجريدي)".<sup>1</sup>

## ج - الحرف:

بين الخطّ والحرف صلة متينة يجريها شاكر حسن فـ "البعد الواحد" يجمع بين العنصرين وهو ليس جمعا غريبا في الثقافة التراثية حيث يشير إخوان الصفاء إلى ذلك بقولهم: "أصل الحروف كلّها في أيّ لغة كانت وبأيّ نقش صوّرت، وإن كثرت وتنوّعت، هو الخطّ المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخطّ المقوّس الذي هو محيط الدائرة [...] وأمّا سائر الحروف فمركبة منها، ولو تأملت عند انفكاك الحروف العربيّة، وجدت بعضها خطّا مستقيما كالألف، وبعضها مدوّرا كالقاف، وبعضها مقوّسا كالحاء..."<sup>2</sup>

ولقد استفاد شاكر حسن من التّصورات الصّوفيّة فحين جسّد الحرف في تجربته الفنّية أو في مقاربته لـ "البعد الواحد" ينهل من الصّوفيّة أي أنّ البعد الرّؤيوي متّصل بنظرته للحرف. لقد لجأ ابن سينا وابن سبعين والحلاج إلى القول بإيحاءات الحرف فقد جعل ابن سينا من التّاء رمزا لهبوط النّفس من الملائكة الأعلى. وتعامل ابن عربي مع حروف اللّغة العربيّة بمثل ما تعامل مع الموجودات، فقد قسّم مراتب الوجود الكلّية إلى ثمانية وعشرين مرتبة تبدأ بالعقل الأوّل أو القلم وتنتهي إلى مرتبة "المرتبة" فوزي بين كلّ مرتبة وبين حروف اللّغة العربيّة وقوام هذه الموازاة بعد كشفها. لكنّ هذه الحروف تخضع إلى ثنائية "الظاهر والباطن" لذلك فإنّ العنصر الباطن يحيل على الحروف الإلهيّة وأمّا الحروف الظّاهرة فهي الحروف الإنسانيّة الصّوتيّة. يقول ابن عربي: "[...] بهذه الأرواح تعمل الحروف لا بذواتها، أعني صورها المحسوسة للسمع والبصر المتصوّرة بالخيال، فلا يتخيّل أنّ الحروف تعمل بصورها، وإنّما تعمل بأرواحها. ولكلّ حرف تسبيح وتمجيد وتخليل وتكبير وتحميد، يعظّم بذلك كلّ خالقه ومظهره، وروحانيّته لا تفارقه"<sup>3</sup> وهو ينشد شعرا في الغرض:

1 المرجع نفسه - ص 21.

2 إخوان الصّفاء: الرّسائل - ج 3 - ص 149.

3 ابن عربي: الفتوحات المكيّة - ج 2 - ص 448.

"إنّ الوجود لحرف أنت معناه وليس لي أمل في الكون إلّا هو الحرف معنى ومعنى الحرف ساكنه وما تشاهد عين غير معناه"<sup>1</sup>

الوجود، إذن، حرف لا يعرف إلّا باعتباره معنى الذات الإلهية، وإن كان شاكر حسن لا يساير الرؤية الصوفية لابن عربي بشكل متطابق فإنّه يتفق معه في أنّ الحرف هو الوجود الصّرف الذي يتأسّس معناه الأكبر في الذات الإلهية فلا يتمّ الاتحاد بالحرف ولكنّ استلهامه هو لحظة شهودية باطنية بالمعنى الصوفي كما أوضحنا. ولذلك يتقارب شاكر حسن مع رؤية النّفري في أنّ "الحرف حجاب والحجاب حرف [...] قال لي من أهل النار؟ قلت أهل الحرف الظاهر. قال من أهل الجنة؟ قلت أهل الحرف الباطن. قال لي ما الحرف الظاهر؟ قلت علم لا يهدي إلى عمل. قال ما الحرف الباطن؟ قلت علم يهدي إلى حقيقة."<sup>2</sup>

لا سبيل إلى دحض الخلفية الصوفية في استخدام الحرف فالأصل أنّ استلهامه في البعد الواحد ولدى الحروفين قائم على البعد الروحي العميق والذي تجلّى عند الفنّان في المتن الصوفي حيث درس هذا الجانب في أغلب كتابات المتصوفة ومال إلى الحلاج في اختزال الكلمة إلى حرف ثمّ إلى نقطة معتبرا ذلك شعار اختزال المعرفة. وسواء أكان شاكر حسن متّفقا مع المتصوفة في الخطوط العامة أو في جوهر الرؤية أو في بعض تفاصيلها فإنّه تشبّث بالمعنى الصوفي الذي يسترسل حضوره في التجربة الفنية للفنّ الإسلامي منذ العصر الوسيط الذي شهدت فيه الجمالية الإسلامية اغترافا من المفاهيم الصوفية كآراء السهروردي ومجموع الفكر الباطني الشيعي والصوفي الذي ركّز البعد الرمزي في الرّسم.

#### د-الوقف: التقاء الحرف بالعدد

اهتمّ شاكر حسن بدراسة "الأوراق" وخاصة الوقف الثلاثي وتقرن ظاهرة الوقف عامة بالسحر والشعوذة والوقف في لغة أهل "الحرف" هو الجدول السحري ويتكوّن من عدد من الخانات وتتوافق أعدادها وأحرفها وتستوي في الأقطار والزوايا لتنتج مفعولا سحريا وتختلف أسماء الأوراق بحسب عدد أضلاعها وتضع مصنّفات السحر لكلّ شكل أوقافي كوكبا من الكواكب السبعة السيارة ليستمدّ

1 ابن عربي: مرجع نفسه - ص 320.

2 النّفري: المواقف والمخاطبات - ص 183.

منه قوّته السحرية فالشمس لها الوق المسدس والقمر له المتسع والمريخ له الخمس وعطارد له المربع والمشتري له المثلث بينما الزهرة فلها المسبع ولزحل الوق المثلث. وإذا كانت "الأوقاق" لها وظائف سحرية والجداول لها أثر سحري مطابق للطلسم وتكتب على قطعة ورق أو رقعة جلد أو عظمة حيوان أو على أي شيء آخر فإن الفنان شاكر حسن تعامل مع الوق من زاوية المحور الألسني والسميائي أي باعتباره بنية لغوية وإشارية في مستوى صلة العدد بالحرف. ويتزله في ثلاثة أبعاد هي:

- الجدول الأوقافي أو الأيقوني.

- الزمان اللغوي وهو العدد.

- المكان اللغوي وهو الحرف.

لذلك فإنه يعود إلى الوق باعتباره شكلا تدوينيا. فقد حفلت فخاريات دور سامراء برسوم قائمة على نظام التربيع وهذا النظام التصويري يتشاكل مع الشكل الهندسي ليؤكد الحقيقة التاريخية القائلة بأسبقية النظم الزخرفية على النظم اللغوية وقد مثلت الأشكال الهندسية الأولى (المثلث) الوحدة القياسية الصغرى لنشأة الكتابة المسمارية مثلا وهو ما يتيح بناء تصورات شكلية للفن من خلال استحضار فكرة الوق. لكن مثل هذا الربط الذي كرّس شاكر حسن جزءا من حياته لأجل توضيحه والدفاع عنه يحتاج إلى تعمق ومساءلة.

إن الوق من أهم ظواهر علم الحروف وينسب اختراعه للإمام جعفر الصادق أو جابر بن حيان<sup>1</sup> الذي يعتمد عليه شاكر حسن في تعريفه للوق وفي بناء تصوّره لصلة الوق بإمكانات الأسلوب الفني. وينطلق من القول بأن استخدام الأوقاق يرتبط بـ "طبائع الأشياء" وهي نقطة هامة في رؤيته الفنية كما أن الوق بنية تحتوي على القيم الجمالية مثل "التناظر" أو "الأوضاع المثلى" أو "الشفافية" إضافة إلى اعتماده على ثنائية المكان والزمان التي تمثل عمق المقاربة الفكرية والفنية لشاكر حسن.

1 ولد جابر بن حيان على أشهر الروايات في سنة 721م (?) وقد اختلفت الروايات على تحديد أصله وكذلك مكان مولده وينكر بعض المؤرخين بأنه من مواليد الكوفة وتلقى علوم الشرعية واللغوية والكيميائية على يد الإمام جعفر الصادق الذي ينتمي إلى علي بن أبي طالب وعاش فيما بين 80 هـ و149 هـ. وتذكر دائرة المعارف الإسلامية: "في التراث العربي وجدنا هذا الوق للمرة الأولى في كتاب الموازين لجابر بن حيان الذي نستطيع أن نورّخ كتابته الآن بحوالي سنة 900م" - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ط1 - 1988 - ج 32 - ص 10150.



من هذا الموضع يتبين المنظور السعيد للوفق خارج الخلفية السحرية بل إن أغلب مصادره في التعامل مع "الأوفاق" كانت من ينابيع كتابات المتصوفة الذين باشرُوا مسألة الوفق في عمقها أي بتفحص الحروف والأعداد. ويؤكد آل سعيد على هذا التوجه: "لا نزال عند رأينا من دراسة الأوفاق وهو الكشف عن قيمتها المواصلية أو اللغوية "السيمولوجية" ثم الجمالية فحسب باعتبارها من الأنظمة التي يتم ظهورها واستخدامها عن حالة إنسانية جوهرية في الاتصال التخاطري الغيبي"<sup>1</sup>

استخدم شاكر حسن الوفق في ربط صلة الحرف بالعدد، وقد اقترن منذ القدم في تكوينه بـ "التثليث" و"التربيع" فالهرم الفرعوني مثلاً قائم على قاعدة مربعة وأضلاعه مثلثة الأشكال ولئن كان الوفق مقترنا بما هو سحري فإن شاكر حسن يربطه بعصر ما قبل السلالات معتبراً أن الرسوم على الفخاريات اعتمدت على الفكر الخصبوي فعبرت لغة الأوفاق حينها عن العلاقة بين الكائن والطبيعة، فالرسوم الترميضية على الفخاريات تمثل شكلاً أسطورياً للغة قبل ظهورها. يذكر شاكر حسن: "كان الحرف والعدد بديلاً عن الصورة والنمط الزخرفي، ولكننا قلنا أيضاً إن نسبة العدد من الحرف في الأسطورة كنسبة الصوت من التدوين في اللغة والكلام ومع ذلك يظل للعدد في الأوفاق قيمته المنطقية والفعلية الأولى"<sup>2</sup> ويشير العدد إلى معنى الزمان في حين يشير الحرف إلى معنى المكان في الجدول الأوفاق، والأعداد تعبر عن أسرار الحروف.

ولا شك أن الفنان متفطن إلى صلة الأوفاق بالسحر إلا أنه يعقد صلة مخصوصة بينها وبين التصور الديني ليتجانس مع رؤيته الإسلامية، فالمفهوم الطقسي مخالف للنظرة الإسلامية، فالأصل في الإسلام أن يأخذ المؤمن بالقرآن وبالحديث الشريف أصولاً أساسية في تفكيره أي لا مجال لاستخدام الجدول السحري وإذ يبرر شاكر حسن اعتماده على الوفق الثلاثي اعتماداً فنياً من خلال اعتباره الوفق نوعاً من الفناء بين الحرف الذي يعبر عن خواص المادة أي ما هو مقترن بالظاهر وبين العدد كحامل لسرية الحرف أي باطنه ومنه التباين بين هذه القراءة وبين ما أشرنا إليه سابقاً من عقد البعد الواحد على الحرف كبعد شكلي صرف يعتمد

1 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 173-174.

2 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 178.

الظاهر والباطن وليس أدلّ على ذلك من قيام شاكر حسن باستعمال الأعداد والحروف في بعض أعماله.

إنّ الوفق يلتقي بعلم الحروف أو الجفر وقد نشأ في العصر الإسلامي مضمناً أصوله اليونانية ومرتبطة كما بينا آنفاً بجابر بن حيان الذي يعتدّ به إلى جانب كتاب "شمس المعارف الكبرى" لأحمد البوني وهو من المصادر الأساسية التي استفاد منها الفنّان. وإذا كان شاكر حسن يستبعد السّحر من دراسته للوفق بل يسعى لتوظيفه في الفنّ فإنّه يبيّن هذا التّوجّه بجلاء حين يردّ اهتمامه الأوّل به إلى المبحث اللّغوي لاعتقاده بأنّ الوفق الثّلاثي حلّ لغز النّظام الأبجدي في اللّغة العربيّة على أساس تتابع الحروف فالوفق الثّلاثي جدول رباعي يتألّف من تسع وحدات له قيم عدديّة توازيه: الوحدات التّسعة للحروف هي: أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط وقيمتها العدديّة 1-2-3-4-5-6-7-8-9 بل إنّهُ يشير إلى صلة ممكنة بين الخطّ الكوفي المربّع ونظام الأوافق لأنّ أصوله البعيدة ترجع إلى البنية الزّخرفيّة وبالتالي إلى نظام التّربيع. وغاية ما في الأمر أنّ شاكر حسن ادّعى توظيف علم الحروف في لوحاته وهو ما لم يشاطره فيه بعض النّقاد مثل محمّد أبوزريق حين واجهه بالقول: "تحدّثت عن علم الحروف وعلاقته بالسّحر، أكثر ممّا تحدّثت عن علاقته بالجماليّات، نحن كفنانين تشكيليّين كنّا نرغب أن يكون التّركيز على الجانب الجمالي".<sup>1</sup>

ولقد بدا أنّ استعمال علم الحروف في الفنّ التشكيلي أمراً مستفزاً. وقد استفاد بعض الفنّانين العرب من المربّع السّحري في أعمالهم الفنيّة إذ لم يكن شاكر حسن هو الفنّان العربي الوحيد الذي استغلّ الطّابع البصري للوفق، ففي تجربة الفنّان التّونسي رشيد الفخفاخ ما يتّصل بهذا المربّع السّحري، حيث انطلق من الوفق الخمّس لما في العدد 5 من جلاله لدى أهل الأوافق إذ يعتبر عددا دائرياً ومعناه إذا ضربت الخمسة في نفسها رجعت إلى ذاتها وإذا ضرب العدد الخارج منها في نفسه رجع إلى ذاته أيضاً ومثال ذلك  $5 \times 5 = 25$  وإذا ضربت  $25 \times 25 = 625$  وإذا ضربت  $625 \times 625 = 390625$  وإذا ضرب هذا العدد في نفسه خرج نفسه وعدد آخر وهو علامة على أنّ الوفق الخمّس محفوظ. وإن كانت المقاربة التشكيليّة تبتدع لنفسها أشكالاً للتمظهر من خلال اللون والشّكل الهندسي

1 ورد في حوار الفنّ التشكيلي - ص ص 330-331.

وإحكام العلاقات بين النقاط والخطوط، فإنها تخضع نفسها إلى وضع رياضي وحسابي محكم وصارم يصبح فيه الإبداع محمولا على اللعب وإمكاناته المتعددة من خلال جدول سحري يفترض آلاف الاحتمالات ولئن كانت تجربة الفخفاخ مع المربع السحري تنساق إلى هذا اللعب والبحث عن التكوين المتوازن بين الطابع الرياضي للوفق والخصائص الجمالية للتشكيل، فإن شاكر حسن، بالرغم من إيمانه بفضيلة المربع فهو لا يرسم وفق ترتيبات الوفق من خلال عدم إذعانه لضوابط عدد بيوت الوفق بل هو يرسم في دائرة العفوية التي يعتبرها نوعا من الخروج عن التعبير الأكاديمي، فلا يتعامل مع الوفق بتحديدات قياسية تجعل من اللوحة منعكسا دقيقا للوفق، وإنما يؤمن بالتعامل الطبيعي وبالإدراك الفطري لتحقيق وحدة العناصر الفنية. لذلك فإنه يستلهم من الأوفاق ولا يستدعي الوفق بشكله الحسابي الصارم لأن الاستدعاء المباشر يسقط العمل الفني في نسقية محدّدة.

لكنّ الوفق السحري المربع وهو طلسم يحتوي على شكل، كثيرا ما نظر إليه بتهيب بسبب شكله. فالمشاهد الفرنسي لا يرى في الوفق العربي غير شكل عجيب، ولا يرى في الحروف غير أشكال لا تقرأ بل تقع في العين موقع الأشكال الغريبة. وقد اهتم القدماء من الإغريق والمصريين والصينيين بالجدول السحري لغايات معيشية حيث يحفظ الجدول متاعهم وحياتهم كما استفاد العرب من هذا الإرث فاهتموا بالأشكال الهندسية كالمربع والدائرة أساسا في بلورة تصوراتهم النظرية عن الوجود والعالم الآخر والجنة والنار. ولسائل أن يسأل ما حاجة ابن عربي مثلا لرسم أشكال توضيحية لآرائه؟ إنّ الطلسم والوفق لهما سلطة رمزية على الناس الذين لهم اعتقاد راسخ في أثرهما السحري، ويبدو أنّ للشكل أثرا أيضا. فالمربع هو واجهة الوفق وبابه وله موقع رمزي في الذاكرة البصرية لدى شعوب كثيرة. وإذا كان الوفق يحتوي على الطابع الشكلي وله وظيفة سحرية فقد أبقى شاكر حسن على شكله الخارجي وتخلّى عن وظيفته بأن أقحم رؤيته الصوفية. فلا نعر في أعماله الفنية أيضا على شكل الوفق بل إنّ كلّ ما نحصل عليه هو بعض من الأرقام المتناثرة والحروف المبعثرة على سطح اللوحة والألوان المتدفقة في انسيابية مفرطة والخطوط الرفيعة والدقيقة التي تنسلخ من أركان اللوحة مثلما تتولد الأعداد في بيوت الوفق السحري.

إنّ الوفق، على امتداد التاريخ العربي الإسلامي اتخذ صبغة قرافيكية مواجهة للنظرة الفقهية التي استبعدت التصوير وأصبح أيقونوغرافية المقدس

Une iconographie du sacré وشبهه بقطاع هامشي داخل الفن الإسلامي بل إنه لا يصنّف في الفن الإسلامي. وهذا ما انتبه إليه شاكر لعيسي الذي اعتبر أنّ الطلسم العربي الإسلامي يفترق عن الطلسم اللاتيني بل يحدث معه قطيعة لأنّه تحوّل إلى تعبيرة للهامش التشكيلي في دائرة الفن الإسلامي وهو بذلك يجعله عنصرا من عناصر الفن الإسلامي. ويحتاج هذا التصنيف إلى معالجة تحليلية دقيقة، لكنّ لعيسي يوضّح: "يعلن الحامل الطلسمي عن نشاط قرافيكي (رسوم تخطيطية- محفورات) يتركز على أشكال وصور رمزية. وعادة ما ينجز الطلسم على ورقة ملفوفة أو مطوية (أو على محامل نحاسية) على أن تحمل بطريقة غير مرئية. إنّنا نزعّم أنّ طلسمنا من هذا النوع له خاصية تشكيلية بقدر ما له من قيمة غنوصية، لأنّه استطاع أن يراوغ العين المشغلة بما هو مرئي لينفلت إلى طقس الجميل"<sup>1</sup> إنّ شاكر لعيسي يحدّد إمكانات قراءة جديدة للوفق السحري في ظلّ صلاته بالمنظومة الفكرية الإسلامية وباعتباره قطاعا هامشيا للمتصوّفة المسلمين الذين عاش أغلبهم على هامش الثقافة الرسمية، وكأنّه ينتصر بذلك للعناصر البصرية في التاريخ الإسلامي التي استطاعت أن تنجو من أحاديّة الرؤية الفقهية وانخرطت في مجال شعبي، فركّزت بذلك لبنة أخرى من لبنات القطاع الهامشي الواسع في البصريّات العربيّة ومثلت لا وعي المنطق الفكري الإسلامي.

ويتواصل هذا التأكيد على البعد الهامشي مع أطروحات شاكر حسن الذي رأى في الأوفاق المجال التعبيري لشريحة كبيرة من الناس وأكّد على ما دعاه بـ "جمالية الأنساق الأوفاقية". فأخذ يدرس الوفق الرباعي خاصّة لينظر في إمكاناته الجمالية من حيث تقديمها لمبدأ التماثل أو التناظر.

وقد نوع في هذا الاتجاه مستفيدا من معرفته بعلم الحروف ومتعاملا مع الوفق باعتباره نسقا جماليا يتجاوز الخلفية السحرية.

### هـ- المكان والزمان في تجربة شاكر حسن:

ينفتح شاكر حسن في الجانب الاصطلاحي على مصطلحين أساسيين وهما "المكان" و"الزمان" لما لهما من حضور محدّد في فقه فهما من بين أعمدة "البعد الواحد" وهو لا يفتأ يكرّر رواه في هذا المضمّار، متزّلا إياهما في سياق رؤيته، جاعلا

1 Shaker Laibi, *Soufisme et art visuel*, L'harmattan, 1998, p. 17.



منهما صنوين يعرف الواحد منهما الآخر، ويشتركان في جدلية فنية في التداخل بقدر ما انفصالان. هذا وقد واجه الفنان التشكيلي مشكلة الزمان في العمل الفني على نقيض ماعرفه الكاتب أو الموسيقي اللذين لم يواجهها هذه المعضلة. فالفنون التشكيلية فنون تعتمد على المكان والأبعاد لبناء العالم الفني وأما الشعر والرواية والموسيقى والغناء فهي فنون زمانية.

### \* التجذر المكاني:

إن الفن التشكيلي فن المكان بامتياز وفي التعامل مع المكان تنبني عناصر عقلية، وإدراك فيزيائي للعالم إضافة إلى استعمال نظام تجسيد المنظور لبلورة الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين. ولما كان تصور شاكر حسن يتباعد عن المنظور وعن القول بالأبعاد الثلاثة نشأ لديه تصور آخر عن المكان يتوافق مع منظوره للبعد الواحد.

ويحدّ شاكر حسن مصطلح "التجذر المكاني" بأنه مصطلح ثقافي يستخدمه لإيضاح معنى التأصل أو البحث التراجعي في بنية العمل الفني ويطرّله في سياق غربي النشأة حيث بدأ مع النزعة اللاشكالية في الفن وبدأ به الرسّام الفرنسي فوتريه في الأربعينات حيث لم يهتم برسم الأشكال الهندسية بل اهتم بالألوان وبدرجاتها.

اعتمد شاكر حسن على مبحث فوتريه<sup>1</sup> ليلبغ معنى الاختزال في اللوحة دون اللجوء إلى تعدد الأبعاد. فلقد اعتمد فوتريه في لوحاته على كتل صغيرة من العجينة مشكلة بروزات غير متساوية وغير منتظمة تقع عليها طبقات خفيفة من الألوان المائية فتكسبها وضوحا كما أنّ بعض أعماله برزت فيها الخطوط المتصلبة. ويرجع اهتمامه بالكثافة اللونية وبالملمس إلى أواخر الخمسينات، زمن احتكاكه بالفنانين اللاشكاليين والانتباه للظواهر التراثية في متحف اللوفر أدى به إلى الوقوف على ثراء الآثار الموجودة في القاعة السومرية. فكان لهذا التزاوج بين النتاج الحديث للفن وبين الشواهد الأثرية القديمة لبلاد الرافدين أثر كبير في تشكّل تصور شاكر حسن للتجذر المكاني وبالتالي لـ "البعد الواحد" وانساق إلى اعتبار وجود علاقة بين الفن الحديث وبين فنون الرافدين ومن ذلك واجه مشروع التفكير في كيفية

1 جون فوتريه: فنان فرنسي ولد في 1898 وتوفي سنة 1964.

تخليص اللوحة الفنية من الأبعاد التي سلّطت عليها منذ عصر النهضة فإذا عرف الفن الأوروبي ازدهاره مع عصر النهضة باعتماد الأبعاد الثلاثة فإن شاكر حسن فكر في رفض التشخيص وبالتالي حاول أن يكتشف أبعاداً داخلية يعود بها إلى النواة الأصلية التي لا تمثل بشكل مرئي أي هي موجودة ولكن غير منظورة فالفنان يسعى إلى البحث عن اللا-كينونة على حدّ تعبيره فيقع تجاوز الوجود إلى ما هو أبعد منه كأنما العمل الفني بحث عن شيء ضائع وذلك ما يتشاكل مع ما بيناه سابقاً من الانتصار إلى الرؤيا كبديل معرفي وفني.

إن المكان لدى شاكر حسن هو معادل لفظة Espace أي يماثل بينه وبين الفضاء وليس للتجذّر المكاني من معنى غير اختزال الخطّ إلى أصغر وحدة وهي النقطة. إذ يعتبرها "فتحة لا أبعاد لها" وبقعة في المكان وقد قام بتجسيد هذه الفكرة في أعمال مختلفة وخاصّة في تخطيطاته عن موضوع "الحرب والسلام" حيث استعمل النقاط والحروف الأبجدية والأعداد والأشكال الهندسية محاولاً أن يستقصي والعبارة له: "ما وراء النقطة" لكن ألا يقود مثل هذا البحث إلى بلوغ الفراغ؟

للمكان في الفن التشكيلي أبعاد وفيه علاقات، فالسطح يحتوي على محور الأسفل والأعلى ومحور اليمين واليسار اللذين يلتقيان في النقطة. لكن مجرد وجودها يقحم بعداً آخر هو الأمام والخلف، لذلك عادة ما تقع النقطة في وسط الفراغ أي تتحرك في علاقة البعدين (يسار/يمين، أعلى/أسفل) بالبعد الثالث (أمام/خلف) ومنه تتولد الحركة التبادلية والمتوازية والعكسية. ولكن كيف يمكن أن يقيم شاكر حسن موقعاً للنقطة باستبعاد الفراغ وإيحائه بالبعد الثالث؟

إن اللوحة عبارة عن كلّ أوهي عالم مليئ بالأجزاء ممّا يعطي دوراً هاماً للمساحة وربّما واجهت الفنون التشخيصية هذه العلاقة فأكدتها من خلال فهم دور الفراغ والقدرة على توسيعه باعتماد الخطّ المائل لاستشراق العمق أو من خلال التصغير أو التغطية وليس أدلّ على صحوة هذا الهاجس من علم المنظور رغم أنّ الفراغ لا يقتنص فحسب بواسطة المنظور إذ هناك وسائل أخرى مثل الفراغ الداخلي والفراغ الخارجي وفراغية اللون.

لكن تأكيد شاكر حسن على رفض البعد الثالث ومنه الفراغ يثير إشكالات عدّة في مصطلحه "التجذّر المكاني" ويشير بول كلي إلى مثل هذه الطّروحات ومحدوديتها بقوله: "في آيائنا هذه يميل الكثيرون إلى التعامل مع السطح كسطح

مصمت، دون إيهام بالعمق، ولكن حتى في هذه الحالات القصديّة لتفادي الإيهام بالعمق، ونظرا لوجود تباينات داخل العمل، لا يمكن تفادي الإيهام بعمق ما، أو الإحساس بفراغية في السطح، بالطبع يمكننا الاحتفاظ بحالة التسطيح جيّدا، كما هو الحال في البساط أو السجادة الجيدة، ولكن بما أن اللوحة ليست بساطا، فلا بدّ إذن من مواجهة قضية العمق والبعد الثالث.<sup>1</sup>

ثم هل تخلو أعمال شاكر حسن، فعلا، من العمق حتى وإن خلت من التشخيص واكتفت بالبقع اللونية واللّطخات؟ ألا تمثّل الشقوق والأثلام عناصر استدعاء البعد الثالث في اللوحة؟

لقد عايش خطاب شاكر حسن هذه المغامرة الصّعبة بين إهمال المنظور وسقوط في الدّعوة إلى منظور رؤيوي.

### \* الزّمان والحاضر المقطوع الطرفين:

إننا لا ندرك الزّمن إلّا من خلال الحركة في الفضاء لهذا فإنّ مقولات: الزّمن، الفضاء والحركة تتراشح فيما بينها وتتواشج في شكل علاقات متقاربة. إنّ القول بتحوّل في طبيعة المكان التشكيلي يستتبع قولاً باقتناص تطوّر مفهوم الحركة التي أشار إليها شاكر حسن مستفيدا من نتائج بحوث بعض التيارات الفنّية وبعض الفلسفات وخاصة الظاهراتيّة. فالحركة تتوزّع على دائرة الفنّان والمشاهد والعمل الفنّي ذاته.

إنّ الحركة لها امتداد فضائي وزمني تنقل العمل الفنّي من الإيهام بالحركة إلى الحركة ذاتها. وفي فنون الفضاء يتعدّد مجال الزّمن فنكون إزاء أزمنة، أو زمن متعدّد يحتوي في داخله أبعادا زمنية مختلفة. منها زمن إنجاز العمل وزمن مشاهدة العمل من قبل المشاهد والزّمن الذي يحيل عليه العمل الفنّي. يبيّن فرانسوا ليوتار أنّه "ينبغي التمييز بين الزّمن الذي يلزم الرّسام لرسم لوحة (زمن الإنتاج)، والزّمن الضّروري لمشاهدة وفهم هذا العمل الفنّي (زمن الاستهلاك)، والزّمن الذي يحيل عليه العمل الفنّي (لحظة، مشهد، وضعيّة، متالية أحداث..)، الزّمن الذي قضاه العمل الفنّي منذ إبداعه إلى حدّ بلوغه المشاهد أي منذ خلقه (زمن تنقلاته) وأخيرا الزّمن الذي قد يمثّله العمل في حدّ ذاته كديمومة".<sup>2</sup> غير أنّ هذه الأزمنة لا يركّز

1 بول كلي: نظرية التشكيل - ص 87.

2 J-F-Lyotard: *L'instant, Newman, L'art et le temps, Regard sur la quatrième dimension*, dir, M. Baudson, Albin Michel, 1985, p. 99.

عليها شاكر حسن، فهو لا ينفي أن يكون للوحة زمن فلها زمن ماض يخصها لكن الزمن الذي اهتم به هو كيفية تعتيق العمل الفني بحيث يصبح له زمن متحفي كما لا ينكر أن تنقل المشاهد بين جوانب اللوحة من شأنه أن يكسب زمنا مختلفا للوحة هو زمن مشاهدتها. غير أن الأهم من ذلك في رأيه هو "الآن" الزماني في اللوحة.

قبل تحديد مصطلح "الآن" الزماني في تصوّر شاكر حسن نرى من الضروري الإشارة إلى الاتصال الحميم بين المرجعية الصوفية والفن الحديث في بعض وجوه تعريف هذا المصطلح وقد اغترف الفنان من هذين المنهلين كما أن تحديد مختلف معاني الزمان من شأنه أن يوضح لنا الأساس الفكري الذي أدى بشاكر حسن إلى تبني رؤية للزمان في العمل الفني.

إن اللغة العربية ترشح بالكلمات الدالة على الزمن دون أن يتبلور فيها تصوّر مجرد عنه فكثيرا ما تقيم وضعاً تشخيصياً للزمن من خلال ربطه بالمتزمن فيه. يورد ابن منظور في اللسان: "الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره.. والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن بالمكان: أقام به زمانا.<sup>1</sup> فالزمان إذن على اختلافه متصل بالإنسان ومنه أيضا: الدهر والوقت وهي عبارات تدرج بدورها في معنى اتصال الدلالة بالحدث من وقائع يعيشها الإنسان، وبالمكان بما هو فضاءها الأساس. ويتجلى التداخل بين المكان والزمان في وجود صيغة صرفية واحدة هي صيغة مفعل الدالة عليهما معا. وقد انعكس هذا الوضع اللغوي على البعد الاصطلاحي لدى المتكلمين والبيانين على السواء. أمّا لدى المتصوفة فنادرا ما استخدموا مصطلح الزمان وإنما الشائع لديهم لفظ "الوقت" بمعنى "الحال" الحاضر للعبد وتخصيصا "الآن الحاضر" دون نظر إلى ماض أو مستقبل، فيتأسس المنظور الصوفي كما بين محمد عابد الجابري في كتابه بنية العقل العربي<sup>2</sup> على أساسين:

- القطيعة مع الماضي والمستقبل والاستغراق في الحال فيكون الوقت بالمعنى الصوفي نفيا للزمان الطبيعي أو النفسي.
- فقدان الاختيار والإذعان لنوع من الجبرية.

1 ابن منظور: لسان العرب - ص 199.

2 أنظر: محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي - مركز دراسات الوحدة العربية - الطبعة الثالثة 1990.



لكن الطّروحات الصّوفيّة التي ستحفر مكانتها في فكر شاكر حسن في مسألة مصطلح الزّمان لم تقم خارج الحقل الفلسفي، فالفنان مدين لجهد المفكر عبد الرّحمان بدوي الذي اطلع من خلال كتاباته على مفهوم الزّمان وليس من باب الإطناب اعتبار الجهد الفلسفي الذي قدّمه بدوي في هذا السّياق محلّ إجلال الفكر العربي برمته. لقد اعتبر بدوي أنّ الزّمان في أساس الوجود وهو محدّد للحال والمآل وتفتّن إلى أهمّيته في الخطاب الفلسفي بمثل ما اعتقد شاكر حسن في أهمّيته في الخطاب الفنّي. إذ لا وجود إلّا بالزّمان. كما أنّ المفكرين العرب القدامى اهتمّوا اهتماما بالغاً باصطلاح "الزّمان" ولعلّ من أبرز البحوث التي تعرّضت لهذا المصطلح نجدها لدى أبي البركات البغدادي، الفيلسوف الإسرائيلي الذي أسلم في آخر حياته (توفي سنة 1152م) الذي ذهب إلى القول بأنّ الشّعور بالزّمان عند الإنسان ظاهرة حدسيّة تدركها النفس بذاتها. وفي هذا الرّأي ما يتقارب مع آراء برغسون وعمل إشارة شاكر حسن إلى أبي البركات لا تخلو من تفتّن إلى مثل هذه الصّلة في المواقف، على تباعد الأزمنة واختلاف المهاد الفكري.

لكن عن أيّ زمان يحيل شاكر حسن؟ إذا كان الزّمان الرّياضي أو العلمي ليسا من اهتماماته فإنّ المقصود بالزّمان في تجربته هو معنى الدّيمومة *La durée* الذي له قاعه البرغسوني والإسلامي أيضاً.

إنّ الزّمان كديمومة يعني الاستمرار ويتعارض مع معنى الكتلة الزّمنيّة النّاجزة، وهو في جوهره ذاكرة ففيه حفظ للماضي في الحاضر وهو ما انتهى إليه برغسون في نظريّته عن الزّمان ويجد فيها شاكر حسن تجاوبا كبيرا مع تصوّره. فالماضي والحاضر لا يدلّان على تعاقب لزمانين بل يوجدان بطريقة مشتركة، إذ يحيل كلّ حاضر على ماضيه وذلك ما يستبطنه قول الفنان من حضور السّلف في الخلف. فتلك المقولة قائمة في أساسها على هذا التّصوّر للزمان وهو تصوّر دائري ومخروطي أيضاً. وهذا ما يتناسب مع جذر التّصوير العربي ونعني به المنمنمة العربيّة الإسلاميّة التي انشدت لدى الواسطي مثلاً إلى الزّمان بمعنى الدّيمومة فليست هناك إحالات على البعد الميقاتي. يذكر أسعد عرابي: "ففي منمنمات الواسطي وبهزاد وغيرهما لا توجد تعيينات للفصول والسّاعات بقدر ما تجري الأحداث من خلال الدّيمومة" حسب المفهوم البرغسوني [...] كثيراً ما نجد في المينياتور سماء ليليّة وسهولاً تتلأأ وكأَنَّها في وضوح النّهار ذلك أنّ اللّون وقيمه قائمان على نظام

التبادل والتضاد والتكامل دون رقابة مقياس الزمن الصنعي الذي ندعوه بالساعة. إنه اقتصار على الزمن الخاضع لتيار الديمومة والذي لا يطابق أبدا الزمن الوقائي لأنه نوع من الانتشار الزماني المطلق والموازي للانتشار المكاني.<sup>1</sup> ولقد وقف شاكر حسن على هذه الميزات في منمنمات الواسطي وعابنها إلى درجة الاهتمام بها. وسارع إلى اكتشاف معنى الزمان في الفن الحديث فاستقى منه ما يتناسب مع رؤيته.

إن الفن الحديث لم يعد قائما على تجميد لحظة أو وضعيّة أو حدث تاريخي وإنما يقوم على تمثّل العملية الحركيّة في فعل الإنجاز وهذا ما أشار إليه شاكر حسن بتعبيره عن الفن الديناميكي كما بيّنا سابقا وقد تجلّى ذلك في تاريخ الفن لدى التّكعيّين الذين حاولوا خلق التّوتر بين الخطوط والمسطّحات ومع المستقبلين الذين تأثّروا بالنظرية النسبيّة. لقد اهتدى الفنّان إلى أن إدراكه البصري قد تغيّر، إذ وضّح ميرلوبونتي أن العين التي يرى بها الفنّان ليست عدسة الكاميرا فالعملية البصريّة أعقد من ذلك لأنّ العين ليست هي الوحيدة التي تستجمع المشاهد وإنما البدن بكلّيته من يتقبّل الرؤية. ويتمكّن الفنّان من تحديد مسار الرؤية لدى المشاهد الذي تمرّ عينه بأجزاء اللوحة من الجزء إلى الكلّ، مستغرقة بذلك زمنا مخصوصا.

إنّ الإدراك البصري يعني المسار الذي تتّبعه العين لاستقبال المنظر وبما أن حاسة البصر محدودة فإنّ الإدراك البصري مضطّرّ لمشاهدة العمل الفنّي على مراحل أي على فترات زمنيّة ولكن إذا كانت حركة العين خطيّة فإنّ العمل الفنّي وحدة مكتملة لها حضورها. ورغم ذلك فإنّ المشاهد له قدرة على بناء التّكوينات الفنيّة في العمل وفق سياقات مشاهدته ونفسيّته ومعرفته. وقد أدّى الاهتمام بالإدراك البصري إلى التّجذّر بفعل مآثر الفنّ البصري على يد فازارالي<sup>2</sup> الذي أكّد على مبدأ رئيسي وهو أن الرّسم الذي يقوم على التّأثيرات البصريّة يوجد أساسا في عين المشاهد وليس فقط على الحائط وقد ركّز فازارالي على ما يحدثه الضّوء من

1 أسعد عرابي: الإطار في اللوحة التشكيلية - مجلة "فنون عربية" - المجلد 2 - العدد 1 - 1982 - ص 29.

2 فيكتور فازارالي Victor Vasarely : ولد سنة 1906 وتوفي سنة 1997، هنغاري الأصل. درس الطّب ثمّ التحق بمدرسة فنيّة تقليديّة ومنها درس في أكاديميّة موهيلي ثمّ استقرّ في فرنسا وقد بدأ فنّانا قرافيكيا ولم يتحوّل إلى الرّسم إلّا في سنة 1934. عرف بكونه أب فنّ "الأوب آرت" - الفنّ البصري.

تأثيرات وما تصيبه مراكمة البنى الهندسية وتوزيعية الخطوط والألوان من تنشيط شبكية العين فخلق نوعا من خداع العين إلى درجة رسمه للوحات كبيرة الحجم عرضت في الأماكن التي تفتتح على الجمهور الواسع مثل المقاهي والمطارات فأعطى للجدار دورا إضافيا نافعا وجاذبيا. إن غاية فازارالي كمنت في نزع الذاتية عن العمل بفصم إحالاته المرجعية على الذكريات الشخصية أو الجماعية أي بطرد كل ما له صلة مباشرة بإيضاح حضور الفنان. ثم إن الاستفادة من أعمال بولوك في مجال اقتناص الحركة لدى شاكر حسن بينت أهميتها في معنى الزمان لديه، ولئن أكدنا على مسألة الفعل لدى بولوك ودوره في إنشائية العمل فإن عملية الرسم وفق إعلاء الحركة الفيزيائية وما تثيره الخطوط المترامية دون انتظام والمتنوعة والمكثفة، يذكرنا من التلقي البصري.

وإذا كان شاكر حسن مهتما بموقع المشاهد في عملية التلقي فإن الزمن الذي أعاره هذا الاهتمام المركزي انصب على العمل الفني بالأخص. ولا غرو فإن العمل الفني - في داخلية - يحتوي على مسلكين زمنيين أحدهما يهم الزمن الذي يتناوله العمل الفني ذاته والثاني يختص بزمن العمل الفني ذاته ويطلق على هذا الزمن عامة بـ "الزمن العمودي" وهو نقيض الزمن الأفقي المقيد الذي يحياه الناس. إن الزمن العمودي هو زمن موصول بالأبدية ومختزل في "الآن" وقد حاولت التجريدية وتخصيصا التيار اللا- شكلي، باستبعاد تمثيل الواقع أن تقترب من هذا الزمن العمودي، إذ نجد لدى موندريان أو مالفيتش هذا المسعى. لقد قام مالفيتش في عمله "مربع أسود على سطح أبيض"، "مربع أبيض على سطح أبيض" بتهشيم الإحالة المرجعية على الواقع وإعلان معاداة الصورة لأجل بلوغ عالم نقي تنسحب منه الأشياء ويضحى الفضاء متصحرا من الزمن المرجعي والتاريخي، مصوبا في اتجاه زمن آخر خالص.

ويتعرض بول كلي إلى الفرق الشائع بين فن الزمن Art du temps وفن الفضاء Art de l'espace مبينا أن الفصل بينهما هو نوع من المغالطة وهو يرد بذلك على تصورات ليسينغ Lessing، فالفضاء هو مقولة زمنية أيضا. إن عامل الزمن يتدخل بمجرد دخول نقطة في حركة لتصبح خطأ، فاللوحة تولد تدريجيا على نحو متتال وذلك ما يمنحها الزمنية، فلا شك أن العمل الفني هو فعل في الفضاء المكاني ولكن إبداعه يكتسب صفة التكون قبل أن يوجد كشكل، وهو يكتسب زمنيته أيضا

بفعل تلقّيه بشكل مختلف، فالمشاهد لا ينظر إلى العمل باعتباره حصيلة أشكال متتابعة بل متبادلة شأنه في ذلك شأن السّلم الموسيقي.

بيد أن شاكر حسن استفاد من ميراث "فن الأرض" أيضا حيث نادى فنّانو هذا التّيار بتجاوز زمن نيوتن وإنشاء أعمال فنيّة تسعى إلى الخلط بين الماضي والمستقبل والانتصار لـ "الآن". لقد بيّن الفنّان روبرت سميثسون<sup>1</sup> "أنّ الماضي والمستقبل استدرجا إلى حاضر موضوعي. وإنّ زمنا طبيعته على هذا النحو يتضمّن فضاء منعدما أو جدّ مختزل [...] أنّه ليس آنيا فقط وإنّما ضدّ النيوتونيّة، لأنّه يسير في الاتجاه المعاكس للسّاعة."<sup>2</sup>

لكنّ الزّمن في الفنّ الغربي عامّة ليس هو الزّمن في الفنون الشرقيّة، وربّما تلمّس الفنّانون الغربيّون الذين انفتحوا على حضارة وفنون الشرق هذا الاختلاف فأثروا رؤيتهم به. إنّ جاكسون بولوك لم يقيم في أحد أديرة طائفة "الزّان" Zen الصينيّة لمجرّد تعلّم فنّ الرّسم الصّيني بل إنّ اكتسب إدراكا مخصوصا لمسألة التّركيز والزّمن الخالص فأثر ذلك على فعل الحركة لديه. وكانت للقصائد الصينيّة تأثيرها العميق على بول كلي الأمر الذي جعله يستقي من الفكر في الشرق الأقصى ويقف على مسألة الخلق الفنّي مشيدا بأهميّة الحركة وهي ليست الحركة الخلاقة الموجودة في الفنّان فحسب أو المنطلقة من العمل وإنّما الحركة الدّيناميكيّة القائمة على اللّون، تلك الحركة الشّبيهة بحركة الطّبيعة، تلك المشابهة لحركة الهواء والماء والتي يمكن بلورتها رمزيّا في شكل السّهم والدّائرة والشّكل الحلزوني.

إنّ أثر الفكر الشرقي في الفنّان الغربي الحديث لا يمكن دحضه وهو ما أدّى إلى خلخلة مفهوم الزّمن. يذكر ميشال ريبون: "إذا قارنّا الزّمن الغربي بتقاليد

---

1 روبرت سميثسون: فنّان أمريكي ولد سنة 1938 وتوفي سنة 1973، انتمى في البداية إلى التّيار التعبيري التجريدي لكنّه غادره في سنة 1962 متّجها نحو النّحت، فساهم في المعرض التّأسيسي الأوّل للفنّ الاختصاري لم تهدف أعماله الفنّيّة إلى إضافة عناصر جديدة للمحيط فالطّبيعة بالنّسبة إليه ليست مكتملة ويحقّ للفنّان أن يتدخّل لتعديلها أو تحويرها. ولم يكن يستخدم في هذا السّياق سوى المعدّات والأدوات التي يجدها في الموقع الذي يتدخّل فيه وقد اسئلهم كثيرا من الشّكل الهرمي ومن المسارات المتأهية، دون أن تتحلّى أعماله وتدخّلاته بصبغة نفعية بل أكسبها بعدا نحتيا فجمع بذلك بين البعد الأيكولوجي والتّصوّر الأسطوري للطّبيعة.

2 ..Cité in: Gilles A.Tiberghien: *Land art*, édition Carré, paris, 1993, p. 132



الشرق الأقصى المطبوعة بالصفاء، فإنّ هذا الزمن ينوء بالهزّات وهو مثقل بالتشنّجات لأنّ هذا الزمن يلخص الزمن الإنساني عامّة في حياة جدّ شخصيّة لا تدوم إلّا من الولادة إلى الموت [...] إنّ الزمن في الشرق الأقصى يبدو مخفّفا من الكوايس النفسانيّة المرتبطة في الغرب بالزمن الإنساني الشخصاني.<sup>1</sup>

لكنّ المعنى الإنساني حاضر في تعريف الزمن كما ينظر إليه شاكر حسن وهو تعريف يحيل مباشرة على أطروحة عبد الرّحمان بدوي الذي أكّد في كتابه "الزّمان الوجودي" على أنّ الذات الحقيقيّة هي التي تتّصف بالحرّيّة لأنّها رمز الألوهيّة في الإنسان والمعنى الكامل لكلّ وجود إنساني وليس الزّمان الوجودي إلّا تمظهر لهذه الحرّيّة الإنسانيّة التي تتوق إلى الأقصى ولا تنسحق في اليومي. إنّ لحظة الانجذاب التي يعيشها المتصوّف تقع في عمق الزّمان الوجودي حيث لا يمكن تحديد زمن الجذبة فيكون الحاضر مقطوعا. هذا الحاضر الذي شكّل في الفلسفة الوجوديّة إشكالا كبيرا. ولئن بيّنا مع برغسون قيمته واتّصاله الوثيق بالماضي وبالذاكرة فإنّه مع هيدغر يشكّل قضية كبرى. إنّنا نتلمّس النفس الهيدغري في تعريف شاكر حسن بل إنّه يستوعب اقتراحات الوجوديّة عامّة بربطها بالنّواة الصّوفيّة. فمسألة الزمن تطرح في علم اللاهوت بمثل حدّة طرحها في الفلسفة. ويعكس الاهتمام المتزايد بها إلى تطوّر البحث العلمي وتخصيصا علم الفيزياء وهو مؤشّر ضاعف من مواجهة الفنّان الحديث لمشكلة الزمن في اللّوحة الفنّيّة، فالفيزياء تتعلّق بالمبادئ التي تسمح بقياس الظواهر الطّبيعيّة وفق نسق علاقات مكانيّة - زمنيّة. إنّ هذا النّظام الفيزيائي لا يقع تحت طائلة أيّ تأثير خارجي فهو قائم على التّكرار الدّوري، إذ أنّ السّاعة الحائطيّة لها دورة زمنيّة تبدأ من نقطة وتنتهي إليها في حركة متكرّرة ويمكن تحديد أيّ نقطة في الزمن انطلاقا من علاقة القبل والبعد ولا يمكننا بالتّالي أن نفرّق بينهما إلّا بواسطة "الآن" ولكن ماهو هذا "الآن" الذي كابدته الفلسفة ونزله شاكر منزلة الأساس للعمل الفنّي وللتّجربة الفنّيّة ذاتها؟

إنّ هيدغر نفسه يسأل: "ماهو الآن؟ هل الآن هو بتصرّفي؟ هل أنا هو الآن هل كلّ الآخرين هم مجموعة من الآن؟ عندئذ يكون الزمن هو حقّا أنا نفسي، وكلّ الآخرين يكونون هم الزمن. وكلّنا معا نصبح الزمن، لا أحد وكلّ واحد. [...] إنّ

1 Michel Ribon: *L'art et l'or du temps*, édition Kimé, Paris, 1997, p. 73.

السؤال حول ما الزمن، قادنا إلى تفحص الكينونة - هنا (الذازين)، هذا إذا اعتبرنا الكينونة - هنا، هي الكائن الذي نعرفه كحياة بشرية في كينونته. هذا الكائن [...] إته ال أنا موجود. <sup>1</sup> لقد ربط هيدغر سؤال "الآن" بالآنا وبالتالي بالوجود وجعل من "الآن" نقطة مفصلية قياسية للماضي الذي لم يعد حاضرا وللمستقبل الذي ليس بعد حاضرا وغير معين. وعليه فإن الزمن صار مؤولا كحاضر. ولكن هل يمكن القبض على هذا الحاضر الذي يبدو منفلتا في الماضي وغارقا في المستقبل؟ أليست الكينونة البشرية هي الحاضر الذي لا يفتأ يغيب حتى يحضر ولا يفتأ يحضر حتى يغيب. إذن فكيف يمكن إدراك هذا الحضور والغياب بما هو سمة مميزة للزمن؟ إن الفكر عاجز عن إدراك الكينونة وبالتالي الزمن بمعنى "الآن".

يتوافق هذا التصور مع البرغسونية ويتأكد في خطاب شاكر حسن الذي يورد عن الزمان الوجودي: "هو تجربة معاشة قبل أن تكون إدراكا عقليا صرفا [...] هذه التجربة الذوقية (التي تدرك بواسطة الذات) وليست الاستدلالية (أي ما يمكن الاقتناع بها منطقيا). <sup>2</sup>

إذا كان العالم التشكيلي محسوسا يدرك بالبصر فإن وجوده المادي هو منطلق وجوده الروحي، هذا الوجود الذي لا يخبر بالفكر بل بالحدس فالمعنى الروحي والباطني للعمل الفني يقتضي الوعي بأن العمل الفني هو جماع لوحات متتالية فالفنان لا يرسم اللوحة بشكل كلي في لحظة واحدة بل هو يرسمها تباعا بينما يبصرها المشاهد ككلية تمثل الحاضر المائل أمامه في حين أن هذا الحاضر هو حاضر المشاهدة وليس حاضر اللوحة لأنها تشكلت في أزمنة مختلفة، فزمان اللوحة الوجودي يصعب تحديده بشكل دقيق، إنه زمن منفلت على التعيين.

يملي هذا الوضع على المشاهد أن يكون متبصرا بالزمان بانتقاله من موقف الناظر إلى المتفكر الذي يتعمق في إدراك العمل الفني وبوقوفه على خاصية الزمن الوجودي الذي يحسده شاكر حسن في تأرجحه بين معنى الدهر في الحضارة الأوروبية ومعنى الوقت في حضارة الشرق الأوسط وهي علامة على افتراق متواصل في الرؤية الغربية والشرقية للزمن بما أن الزمن في الحضارة الإسلامية -

1 مارتن هيدغر: مفهوم الزمن - مجلة "العرب والفكر العالمي" - ترجمة فريق الترجمة - مركز الإنماء القومي، بيروت - العدد الرابع - 1988 - ص 59.

2 شاكر حسن آل سعيد: دراسات تأملية - ص 112-113.

حسب لوي ماسينيون - هو مجموعة من الأوقات. بذلك ينحاز شاكر حسن إلى القول بتعريف المتصوفة للزمن وتخصيصا العرفانيين منهم رغم أننا استبعدنا عنه السلوك العرفاني، بيد أن خطابه يقوم على شتات من هذا وذاك.

إن الزمن في المنظور الإغريقي دائري يوافق الحركة الدائرية للأفلاك وهو في التصورات المسيحية متصل متصاعد له بداية ونهاية، هي بداية الإنسان ونهايته من الخلق إلى الخلاص بينما الزمن العرفاني متقطع، بل يميل العرفانيون إلى إنكار الزمن أصلا، فابن عربي يعتبر الزمان أمر متوهم لا حقيقة له ولهذا حدده شاكر حسن بأنه حاضر مقطوع الطرفين أي منقطع الصلة مع الماضي ومع المستقبل وهي علامة على انحباسه في الوقت أي في نقطة منقطعة لا تدرك بالعقل وهو معنى توهمها.

ويجري شاكر حسن هذا التعريف على العالم الفني التشكيلي فيعتبره قائما بدوره على التآرجح والتراوح بين وضعيتين هما لا شك استبطان لوضعية الدهر والسوق حيث يكون الزمان في العمل التشكيلي متراوفا بين لحظة تجسيد واقعي وفترة ظهور حقيقي يعتبرها انقطاعا إلى سياق تحول ديمومي. لكن ألا تعني هذه الديمومة: "الأبدية"؟

إن العمل الفني لحظة تجسد واقعي وملمس فهو إطار مرئي بامتياز لا يستبعد حضور روحية الإنسان/الفنان ينتهي من حيث يبدأ إذا كان مسيحا في إطار تجربة محددة المعالم لكنه قد يكون أيضا منطلقا لوعي شامل أي كشفا للحقيقة. وهنا يستبطن شاكر حسن ودون تصريح التعارض القائم بين التاريخ والحقيقة مع إيمانه بأن العمل الفني يحتوي على الحقيقة التي تدوم على خط دائري في شكل حركة مجردة وهو بذلك لا يتعارض مع الزمن في التعريف الأوروبّي إلا في مستوى الفارق النوعي بين الوجود الحسّي وبين الوجود الروحي، لهذا شدّد على تأرجح الزمن الوجودي بين زمنين لكنه لم ينف تماما الصفة المركزية للزمن وهي الدائرية وكي يوازن بين الرؤية الصوفيّة والرؤية الغريّة فقد جعل من الزمن الوجودي قائما بينهما. ودلالة ذلك أن العمل الفني منجذب بين طرفين: طرف ظاهري وطرف مجرد. أليست هذه الثنائية الضدّية تستعيد رؤية شاكر حسن إلى مسألة التشخيص والتجريد؟

يذكر شاكر حسن: "إن أيّ عمل فني تشكيلي لا يلبث أن يستردّ تجسّده المادّي كشيء مرئي بعد كلّ فترة ضياع روحي يعانيه حينما ينظر إليه كرؤيا آنية

للظهور في حالة حركة<sup>1</sup> فالغاية من التبصر بالعمل الفني ليست الوقوف على التصور العقلاني للزمن بواسطة استكشاف عناصر بناء اللوحة الفنية ولكن الوقوف على رؤيا الفنان الزمنية من الداخل. ومع ذلك فإن الوجود الزمني كحركة مجردة ليس من طبيعة الفن التشكيلي وهو إقرار يذهب إليه شاكر حسن في محاولة مساءلته وإمكان تجاوزه. فالعمل التشكيلي قائم على التناقض بين الوجود المادي والضياء الروحي (إيجابي - سلبي) ويقتضي التجسد من خلال بعدين. وإذا كان الوجود الظاهري ضد الزمان في معناه المجرد إضافة إلى أن التجسد ضد الشفافية التي ينهض عليها الزمان ذاته فإن القول بوجود زمان وجودي في الفن يقتضي الإقرار بتأرجح الزمان الفني بين ما هو ظاهري في الفن وبين ما هو مجسد. ولكن ألا يوجد الظاهر بفضل ما هو متجسد في العمل الفني؟

يتوتر خطاب شاكر حسن في أحيان كثيرة لأجل بلورة تصور يدرك تمام الإدراك بأنه لزج وزئبقي وشفاف بدوره، فكأن إنشاء الخطاب في حد ذاته يعكس توتر التجربة النظرية ودخولها إلى مجاهل أسئلة لم تعد عليها في الفن العربي الإسلامي قياساً بما عرفه الفن الأوروبي.

إن القول بقيام الزمن الوجودي في الفن خارج سياق الظاهر، معناه المباشر استحالة بلوغ الفن الزماني في تجربة تشخيصية وهو ما يدل على أن التجريد في الفن هو أوصل بالفن الزماني فالتجريد الذي يبلغ مترلة الموسيقى أوثق صلة بالزمن المجرد أي بالحاضر الذي يفيد التوهم كما سلف أن بينا. إن هذه اللحظة الحاضرة لا تحضر إلا من خلال القبض على التجربة الداخلية للفنان وبالتالي فإن الفن الزماني يقوم على مبدئين أساسيين يتعلق الأول بالعمل الفني ذاته والثاني بمنظور المشاهد ولكن هذين القطبين يسيران دائماً على خط التأمل، فإذا ما قمنا باستبعاد الفكر من إدراك الزمن الوجودي للعمل الفني فيعني ذلك أننا نستدعي بالضرورة التأمل بالمعنى الذوقي والحدسي حينها يستبطن شاكر حسن الكشف الصوفي ويوازي فعلاً بين استواء مصطلح الفن الزماني بالوقت وبالحال التي يقف عندها الصوفي سواء كان فناناً منشئاً للعمل أو مشاهداً له. تلك اللحظة الموجودة في عمق الزمن والغير الموجودة في ظاهر دورته هي التي يحييها الفنان في تجربته الداخلية فيكون شهوده على العالم. وهي نفسها التي يعيشها المشاهد من خلال

1 المرجع نفسه - ص 115.



الوقوف عليها بوساطة اللوحة الفنيّة. هي "الحال" إذن بين الفنّان والمشاهد، يستويان معاً في شهود الحقيقة. ألم يقل الهجويري: "والوقت لا محالة يحتاج إلى الحال لأنّ صفاء الوقت يكون بالحال وقيامه به. فحين يكون صاحب الوقت صاحب حال ينقطع عنه التغيّر ويستقيم في وقته، لأنّ الزّوال يجوز على الوقت بلا حال، فإذا اتّصل به الحال تكون كلّ أيامه وقتاً ولا يجوز عليه الزّوال"<sup>1</sup> ورغم أنّ الأحوال مراتب فإنّ شاكر حسن يهتمّ بجانب الوعي بالزّمن على سبيل أنّه تأمّل من قبل الفنّان والمشاهد أي أنّه يقع على غير مباشرة للواقع والأساس في كلّ ذلك أنّ ما يتحقّق فعلاً هو انعتاق الفنّان والمشاهد على السّواء وتحرّرها من الظّاهر وانجذابهما في شكل غيوبة أو صعقة إلى الزّمان الذي لا يرى بالعين ولا يحسّ إلاّ بالحدس وتمثّل هذه اللّحظة ما بين الصّحو والسّكر. هي لحظة لا-إنسانيّة يعود فيها الفنّان إلى أوّل نشأته الخلقية أي يعود إلى ما كان قبل أن يكون. وهي لحظة صوفيّة يحقّق فيها "الفناء" أي التّوحيد وتلك هي وحدة الشّهود التي عبّر عنها شاكر حسن من خلال المبدأ الأساسي في العمل الفنّي وهو "الوهج". أليس "الوهج" هو جذوة الاحتراق وتحلّل الذات بعودتها إلى ما قبل نشأتها أي إلى نقطة وجودها الخلقية أي إلى النّقطة التي لا ترى؟

إلى جانب الصّفات الزّمنية في الفنّ تجلّت أبرز مواصفات التّأمّل الزّماني التي تبلغ بالفنّان حدّ وصوله إلى الكشف عن الحقيقة فهو يقف على البداية والنهاية في "آن" واحد ويتّصف بذلك بالسّلبية المطلقة لأنّه يرى الله تعالى. يذكر شاكر حسن في سياق تثمين التجريد كلحظة تأمّل زماني: "إنّ أيّ فنّ مجرد لا يثيرنا إلاّ بضياح مناسبة غيابه عن ماضيه ومستقبله معاً، وذلك في منحنا معنى (حاضر)، ولكنّه حاضر بغير ما وجود طبيعي. فحاضره من ثمّ حاضر لا زمان له. إنّه غفوة أهل الكهف."<sup>2</sup> وإذا كان الإنسان لا يبلغ "الآن" إلاّ بالموت أي بالفناء فإنّ بلوغه في العمل الفنّي يعبّر عنه بفقدان العالم الخارجي ظهوره الطّبيعي. ولكن كيف يتمّ التعبير عن ذلك بالوسائل التشكيلية؟ يركّز شاكر حسن على السّطح في اللّوحة معتبراً إياه مظهرًا أقلّ تمثيلاً للزّمن كوقت. فاللّوحة ذات البعدين متّصلة بالدّهر أكثر أي بالزّمن من حيث استرساله

1 أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري: كشف المحجوب - ترجمة اسعاد عبد الهادي قنديل - دار النهضة العربيّة 1980 - ص 615.

2 المرجع نفسه - ص 118.

وليس انقطاعه. إن استدعاء الزمن الوجودي في اللوحة يتطلب استغناء عن البعدين، ونجد الخط في مقابل ذلك يتمثل الزمن بوصفه اتجاهًا أي حركة لا بداية لها ولا نهاية. إن الخط هو حركة نقطة ضمن مدار دائري وهو مجموعة من النقاط أو الأوقات، فمع الخط يتم استحضار الزمن الوجودي لأنه يكشف عن "الآن". أما العنصر الموالي فيخص المنظور الذي يستعيد معه شاكر حسن رفضه الدائم للمنظور الجوي لأن المنظور الزمني لا يتفق مع المنظور الجوي الذي يمثل الأبعاد. لكن هذا الزمن الذي يدعوه شاكر حسن بالمنظوري لا يمكن رصده بالحس وإنما بالتجربة الصوفية فالغيبة هي التي تحقق الزمن ولكن هل من المتيسر على كل فنان وكل مشاهد أن يبلغ هذا الطور من الغيبة وبالتالي أن يفنى عن كل شيء باستثناء الذات الإلهية. ولئن حاول شاكر حسن أن يجعل من العناصر التشكيلية ممكنات تعريف الزمن المنظوري فإن خطابه لم يسلم من التوتّر الدائم. فهو يورد: "الزمان الوجودي كميقات أخروي أي بعد لحظة التحوّل أو نقطة التلاشي = بؤرة الضوء = التقاء المماس مع محيط الدائرة التقاء ثلاثة سطوح مستوية = الحدّ الفاصل ما بين بطن وظهر الموجة الصوتية إلخ من متكافئات، هو موقف إنساني لا- إنساني أو وحدة التصميم بالمصير من خلال الموقف".<sup>1</sup>

إن شاكر حسن يحاول تعريف الزمن الذي لا يتعيّن بسهولة باللغة التي تعيش بدورها استحالة التعيّن حين يتصل القول بما هو متعذّر على التعيّن. وليس من الغريب أن يجعل هيدغر نفسه من مشكلة الزمن رديفاً لمشكلة الكينونة ومنها مشكلة اللغة أساساً لأن حركة الفكر قائمة في دائرة اللغة. ومنذ الإغريق الأوائل ومسألة الذات الإنسانية وصلتها بالوجود تدرس في إطار هذا التعالق الكبير بين اللغة والوجود وإذا كان من مشمولات الفلاسفة مواجهة اللغة مثلهم في ذلك مثل الأدباء فإن الفنان التشكيلي يواجه مسألة اللغة التشكيلية أي مفردات التشكيل في اللوحة ولذلك يقرنها بحركة الزمن الذي يقصر الفكر عن تحديدها وإذا كان الزمن الفني موصولاً بالحدس فكيف للغة التي تفسّره أن تنجح في تبسيط تعريفه وهي نتاج الفكر ذاته؟ ألا يعتبر جنوح شاكر حسن إلى الحروف والأعداد نوعاً من الوقوف على قصور اللغة ذاتها في التعبير عن قصوى الإدراك البشري لهذه التجربة الفنية التي تنتهي بالفناء في الذات الإلهية؟

1 المرجع نفسه - ص 125.

إنّ شاكر حسن لا ينفي إمكانية التعبير عن الزّمان من خلال الفنّ التصويري شرط أن يتمّ تجاهل طبيعته. إضافة إلى ذلك فهو يقترح "التّصديق" وهو مصطلح درج على استعماله منذ ثمانينات القرن الماضي وتحديدًا أثناء تعرّضه لتحليل اتّجاهات الفنّ العراقي الحديث وذلك في دراسته معنى الثّورة في الفنّ التشكيلي التي ألقاها في جمعيّة الفنّانين العراقيين عام 1983. وقد اقترح التّصديق كممارسة فنيّة تدعم السّبعد السّزمي في العمل الفنّي لأنّ العناصر الفنّيّة الأخرى كالخطّ واللّون والشّكل لا تنجح في القطع بين الماضي الخاصّ بالفنّان وبين المستقبل أي أنّها لا تستطيع أن تحقّق "الحاضر المقطوع الطّرفين" بيد أنّ "التّصديق الفنّي" يحقّق هذا القطع فهو منقطع عن الماضي لأنّه جزء مبتسر من عمل آخرو يتمثّل في قصاصات الجرائد، صور فوتوغرافيّة، قماش، زجاج ملوّن، نشارة خشب، قطع حديدية. فحينما يرسم الفنّان اللّوحة يلصق عليها أجزاء مصوّرة أو مرسومة أي هي منجزة بشكل قبلي وهو يقبل بها كشيء تامّ يمثّل وضعًا مغلق الأبعاد ومقطّعا ولذلك يعتبره شاكر حسن ذا طبيعة غيبيّة. ويورد في بلورة هذا التّصوّر: "لكنّ التّصديق يأخذ معناه الزّماني حينما يستحيل إلى ترقيع. وهو إنّما يكتسب بهذا الوضع المقلوب سلبية الشّهوديّة على أنّه خارج حدّ التّكوين، ومجال الخلق. وكما لا يستعيد التّصديق في العمل الفنّي تجربة حلم: فترة زمنيّة مقطوعة عن وجوده الواعي كموقف يتّخذه الفنّان ما بين تصميمه ومصيره، سيكون التّرقيع بمثابة تجربة إغماء وانصعاق صرعي، يسرع بتصعيد الفنّان التأملي، وبالتالي الناظر إلى مستوى التّجلي".<sup>1</sup>

بذلك يعتبر شاكر حسن أنّ التّصديق هو إضافة خامّة وما التّرقيع سوى انفتاح العمل الفنّي على الصّدف. ويبيّن جون إيف بوسّور العلاقة الممكنة بين الجزء الخارجيّ وسطح اللّوحة بأنّ "إقحام مقطع من الواقع في الفضاء التصويري يسبّب انقطاعًا في العمل، قطيعة شبه مدانة تتراح بشكل طبيعي عن مبدأ الإيهام القائم على خداع العين".<sup>2</sup>

يشكّل مبدأ التّصديق ثورة في الفنّ التشكيلي وقد تحقّق في رؤية شاكر حسن على أربعة مستويات:

1 المرجع نفسه - ص 126.

2 Jean-Yves Bosseur: *Vocabulaire des arts plastiques du 20ème siècle*, Minerve, 1998, p. 46.

● ألحق التلصيق تغييرا في المنظومة الفنية من خلال إقحام خامة غريبة عن متعلقات اللوحة الزيتية.

● لم تعد هذه الخامة الجديدة مجرد عنصر دخيل خارجي بل أصبحت بمجرد إقحامها جزءا من البناء الداخلي للعمل الفني في شكل تواشج بين ذاتية الفنان وبين شيء ناجز من العالم الموضوعي.

● لا يعدم التلصيق إرادة الفنان وذاتيته، لكنه حقق شيئا العالم الفني باستحداثه لوضع فني جديد.

● إن الخامة الجديدة تعبر عن موضوعية العالم الخارجي.

لكن التلصيق يتقارب مع معنى "الشاهد La citation أو الإحالة"<sup>1</sup> في الفن، فتدخل الإحالة إلى فضاء اللوحة لتخضع إلى تركيبها وبالأحرى إلى منطقها التركيبي ويعني ذلك أن من خصائص استخدام الشاهد وبالتالي وجهها من وجوهه وهو "التلصيق" إنشاء منطق حسابي مدروس في مسار إنشاء اللوحة كما يمكن أن يكون هذا الشاهد مراوفا بالفنان فيغير من التكوين العام. لكن الشاهد يفترض وجود هوية دقيقة للعمل الفني، فيمكن معرفة ما أخذه الرسام وما أضافه إلى عمله الفني وهذا الشرط الأساسي لا يتوفر في التلصيق إلا في معناه العام جدا والمتصل بإقحام عنصر خارجي عن اللوحة، لذلك من الأنسب استبعاد هذه الصلة لتعارضها مع جوهر فعل الاستشهاد في الفن.

على أن العمل الفني كي يكون زمنيا، إذن، عليه أن يتخلص من البعد المضموني ويتحول من مدار العنصر الفني إلى مدار القيمة لهذا لا يمكن النظر إلى البعد الواحد باعتباره عنصرا فنيا بل مجرد قيمة فنية ويصبح سطح اللوحة معبرا عن العالم التعبيري الذي يتجاوز السطح المحسوس إلى الخبرة الجمالية الباطنة فيه وبالتالي يضع شاكر حسن سطح اللوحة في سياق إشكالي فالزمن الفني لا يتحقق في هذا السطح إلا بشروط منها ما يتعلق باللوحة ذاتها ومنها ما يتعلق بالفنان ومنها ما يتصل بالمشاهد. إن هذه الأطراف الثلاثة تترابط في لحظة فناء عن العالم الخارجي

1 اشتقت كلمة Citation من اللاتينية Citra وتعني وضع الشيء في حركة أو النداء أو الاستدعاء. وهي في الفن عملية دقيقة وقديمة في الاستعمال ولها شروطها ومن أبرزها أن يحتوي الشاهد على إشارة للعمل الفني الذي لقتبس منه أو ضمن منه جزءا وبالتالي ينبغي أن يكون العمل الفني أو الأعمال الفنية التي تشكل مصادر الشاهد، قابلة للكشف والمعرفة.



الذي يمثله الواقع أي الزمن كسلسلة أحداث متتالية باتجاه زمن منقطع. ويشكل الانقطاع أساساً جمالياً في رؤية وتجربة شاكر حسن، هو انقطاع البعد الواحد، فكما لا يمكن ذهنياً أن تنقطع اللوحة عن بعديها بما هي طول  $\times$  عرض فإنه من المستحيل قطع الحاضر عن الماضي وعن المستقبل. في هذه اللحظة المستحيلة - ذهنياً - والممكنة في شكل غيبوبة أو انخطاف حدسي يحلّ البعد الواحد، وذاك معنى أنه قيمة أي وضعاً مجرداً وليس عنصراً بالمعنى الحسي.

لهذا فإزاء السؤال عن مدى إمكانية تدريس البعد الواحد في أكاديميات الفنون كانت إجابة شاكر حسن بالنفي. إذ كيف يمكن أن يدرس الزمن الفني والمنظور التأملي بشكل عملي وتقني؟ ولئن وجد شاكر حسن ما يستجيب تقنياً لرؤيته الفنية، فلا يمكن أن يتحوّل هذه التقنيات إلى ثوابت عامة لكل الفنانين فتصبح بذلك أعمالاً خاوية من البحث الفني ومن التجديد.

### \* الزّمام والزّمان الرباعي:

إنّ الزّمام مصطلح يعتمد على حسن ليدلّ على معنى التقاء البداية بالنهاية انطلاقاً من تكرار الأعداد في تسلسلها الأفقي حتّى يظهر العدد الذي بدئ به العدّ وقد بحث شاكر حسن عن هذا المعنى في الفكر السومري حيث يمثّل الزّمام بالمتواليات العددية التي تكون دورة مستمرة وتبدأ المتوالية في طرح شاكر حسن كالتالي: 2، 1، 3، 4 وتمثّل بتبسيط شديد على هذا النحو: إذ حين نبدأ بالعدد 2 ثمّ العدد 1 ويقع الجمع بينهما نقع على العدد 3 وحين نجمع بين 1 و 3 نتحصّل على 4 وحين نجمع بين 3 و 4 نحصل 7 وبما أنّ المتوالية تمثّل معنى الزّمان فإنّ البداية تكون دائماً بعدد 2 وبالتالي يقع طرح 7 من 5 حتّى نتحصّل على 2 من جديد. ويحدث هذا الجمع والطرح في إطار جدول الوفق الذي يعتبره شاكر حسن مستقرّ الزّمان وهو يعتمد في فنّه من خلال التقسيم الصّدفوي للعمل الفني إلى تشقّقات تظهر تشكّله إلى حيزات مكانية. وقد سبق أن بيّنا قيام الوفق على بنية جمالية في تفكير شاكر حسن. ولاندرك تمام الإدراك لماذا جعل شاكر حسن المتوالية تبدأ بالعدد 2 رغم أنّ الواحد هو أصل الأعداد ومنشأها؟

إنّ "الزّمام" يقع في المكان الذي تمثّله الحروف في الوفق وتمثّله الفصول في دورتها. فالفصول الأربعة متعاقبة ويعتقد شاكر حسن أنّها ثابتة وسكونية ومتفانية

فيما بينها مثل صلة الليل بالتهارولذلك فإن التقنية الفنية من ألوان وخامات ستستجيب للتحوّلات الفصلية وسيصبح العمل الفني موعلا في الزمانية لصيقا بما يعتري الزمان الفصلي في دورته من تحولات.

كما يؤكد شاكر حسن بذلك على وحدة الزمان والمكان، فينظر إليهما كمولدين لزاوية النظر عند التقائهما. هذا الالتقاء الذي يتم في نقطة مفصلية يسميها بـ "الشريحة المجهرية"، معتبرا أن المكان هو خير تمثيل لحضور "أنا" الفنان بينما يمثل الزمان العمق الباطني الذي يستحضر فيه الفنان ذاتية المشاهد. لهذا يصرّح بأنه "في العمل الفني سيرسم الفنان نيابة عن المشاهد وسينظر المشاهد نيابة عن الفنان"<sup>1</sup> هذا الاندماج بين الذات والآخر، يترّله شاكر حسن في سياق المرجعية الصوفية حين أشار إلى تجربة الحلاج في غيابه عن الذات ليحلّ في الهو/الآخر، بالتعبير الحديث.

## 2-2-2- البعد الواحد: تجمع فني أم رؤية أحادية؟

انطلق شاكر حسن في بداية السبعينات في طرح مشروع فني جديد سيتخذ لا حقا شكل التّجمع الفني، فقد اقترح على مجموعة من الفنانين وهم ضياء العزاوي، جميل حمودي وفائق حسن، إقامة معرض فني قوامه ارتكاز الأعمال الفنية على الحرف واقترح شاكر حسن تسمية التّجمع بـ "البعد الواحد" في حين أطلق عليه جميل حمودي "الفنّ يستلهم الحرف". ومن الملاحظ أن التسمية لم تلق اتفاقا تامّا بين فتاني التّجمع الذين احترز بعضهم عليها وأخذوها على سبيل المجاز فقط، فإذا كان شاكر حسن اقترح "البعد الواحد" باعتماد البحث الهندسي على الخطّ فإنّ ذلك قاد إلى اللبس منذ البداية ألم يقل شاكر حسن نفسه: "وسواء كان تعريف الخطّ بالبعد الأوّل أو الواحد صوابا أم خطأ فإنّ استعارة هذا التعريف لإطلاقه مجازا على الحرف العربي ويعرّف عادة بكلمة الخطّ نفسها، أصبح بعد مرور أكثر من خمس سنوات مصطلحا يخصّ التّجمع الفني"<sup>2</sup>.

ولقد شهد المعرض الأوّل مشاركة فنانين من العراق ومن خارجه من الدّول العربية والغربية مثل جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) ووجيه نحلة (لبنان) وصوفيا

1 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 209.

2 شاكر حسن آل سعيد: البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي - مجلة الحياة الثقافية، تونس - العدد 8 - مارس/أفريل 1980 - ص 29.

أرتموفسكا والشاعر طاغور. وجمع المعرض ممارسات فنية عدة مثل التصوير والخزف والنحت أي أنه تلمس مختلف الجوانب الفنية التي بإمكانها أن تستلهم الحرف. لقد كان الرّهان الأساسي لهذا المعرض هو تحويل وجهة التعامل مع الحرف فليس استدعاء الحرف وسيلة لإبداع اللوحة الفنية وليس بغاية تعبير الفنان عن أفكاره في صياغات لغوية وإنما الأصل في البعد الواحد أن يضرب الفنان عن "الفكر" ويستبدله بالتجربة الوجودية التي يعيشها، فتصبح اللوحة بذلك فضاء حضوره الحسّي وليست مجرد حامل لفكره. ومعناه أن الفنان يكتشف ذاته من خلال العمل الفني ويطلّ على ثراء التجربة المعيشة دون إلزام اللوحة بأن تكون مجال استعراض لقدراته الفكرية.

إنّ البعد الواحد يطرح عن اللوحة وضع تذهينها مقابل استردادها لألق وجود الإنسان من خلال استجماع حواسّه في شهود الوجود ووصفه بحسّية تجريدية ترقى إلى المدلول الروحي العميق للذات وللمشاهد. وقد غاب هذا التّصوّر في المعرض الثاني الذي لم يشترك فيه كامل أعضاء الجماعة في حين كان المعرض الثالث للجماعة الذي أقيم في سنة 1975 تظاهرة واسعة رغم غياب بعض الفنانين عنها مثل ضياء العزاوي ورافع الناصري وقد عكس المشاركون فيه خروج المعرض عن القطرية وانفتاح على البعد القومي. وخلال هذه المعارض عامّة شهد "التّجمّع" تلملا سرعان ما أفضى إلى انسحاب جميل حمّودي، محمّد غني حكمت، مديحة عمر، رافع الناصري وضياء العزاوي حيث لم تكن الرّؤى متقاربة فقد عرف التّجمّع تصوّرين إثنيين، أولهما يؤمن بأهمية استلهام الحرف العربي بشكل كلام مدوّن والثاني يعتمد على الحرف كعنصر مستقلّ. وبدأت نظريات الفنانين تتفاوت من حيث الأهمية وتتناقض رغم الاشتراك في جذر التّصوّر العام، حتّى أنّ التّسمية كانت محلّ تساؤل دائم واستغراب فقد تولّى شاكر حسن كتابة بيان التّجمّع وتلاوته مثلما فعل في تجربة "جماعة بغداد للفنّ الحديث" أي بعد عشرين سنة من تكوّنها. ويعكس ذلك تصلّب الشّخصيّة النظرية لشاكر حسن واتّخاذه المكانة الريادية في تجديد الفنّ العراقي وهو ما جعله يتبوأ منزلة زعاماتية لا تعكس غير رغبته الدائمة في إشاعة الحركة ووضع الممارسة الفنية العربية موضع مساءلة وهو ما دعاه أيضا إلى كتابة كتابه "البعد الواحد" وإزالة غموض المصطلح من جهة أخرى.

ولئن اشترك الفنانون الأوائل للتجمع في استلهم الحرف فإنهم لم يمثلوا جماعة بالمعنى التام للكلمة بقدر ما شخصوا بشكل جماعي وضعا عربيا ممكنا في كيفية مقاربة اللوحة العربية باللجوء إلى إمكانات الحرف العربي ويمثل الارتكاز على هذا العنصر الفني مؤشرا هاما في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية خاصة، التي لم تشهد تجمعا يمثل هذا الاتفاق في المسألة الفنية وليست الدلالية كما عرفت نسبيًا "جماعة بغداد للفن الحديث". فلقد ضمّ التجمع فنانين من أعمار مختلفة ومن منازع متعدّدة ولم يبق رهين البعد القطري إذ حمل المشروع بين طياته أفقا قوميا أرحب، وهو ما جعله يتسم بسمة الحيويّة ويؤثر في تجارب العديد من الفنانين العرب.

يبيّن شاكر حسن الصلّة الحيويّة بين "البعد الواحد" و"جماعة بغداد للفن الحديث": "كنت قد خطّطت للبعد الواحد ليكون امتدادا طبيعيا لما بدأت به جماعة بغداد للفن الحديث وما تطوّر لدى العديد من الفنانين العراقيين في مجال استلهم التراث عموما، ثمّ لما وضعته في حسابها نحو الرؤية الجديدة كيان فني. وكان واضحا لديّ ولدى الآخرين أنّنا بإزاء مسؤوليّة ضخمة القصد فيها إخضاع الفكر الفني لمسألة التحقيق الأسلوبية في العمل الفني التشكيلي"<sup>1</sup>

لكنّ "البعد الواحد" نشأ في إطار تصوّر نظري، لذلك شهد نقلات ومنعطفات كثيرة في مستوى التشكّل الهيكلي دون أن ينعكس كأفق مستقبلي في رؤية شاكر حسن بالتخصيص، فعرف في تجربته طورين أساسيين متباعدين من حيث الزّمن، متقاربين من حيث المدار النظري. فـ "تجمع البعد الواحد" الذي ظهر في أواخر سنة 1970 تطوّر لاحقا إلى تيار حروفي عربي في سنة 1973 أثناء انعقاد المؤتمر التحضيري لتأسيس التشكيليين العرب ببغداد حيث أفضى بمبادرة من شاكر حسن إلى تأسيس "رابطة الفنانين الحروفيين العرب" وللمرّة الثالثة يظهر شاكر حسن في شخصيّة المبادر والمتحفّز للفعل التأسيسي. أمّا الطّور الثاني في تجربة الفنّان فقد كان في سنة 1994 إبّان معرض فني أقيم في قاعة "أبعاد" في الأردن.

إنّ ما ميّز تجمع "البعد الواحد" في تلك الفترة هو تحفيز الجمهور على تأمل العمل الفني أيضا. ولئن كان التركيز على موضوع استلهم الحرف العربي فقد قصد من وراء ذلك تجاوز الاهتمام بالتقنية في الفنّ والاهتمام على النظر في ما وراءها من عمق فكري وروحي إلى درجة أصبح فيها الشّكل جزءا من المضمون

1 شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق - ص 100.



الواسع وقد اتّخذ "البعد الواحد" صبغة ثقافيّة عامّة فلا يمكن حصره في المدار الفنّي فحسب، إذ أنّ مقصديّة هذا التّجمّع التعبير عن موقف إنسان العالم الثالث الذي له اتّصاله الحتمي بترائه العربي كما له انفتاحه المطّرد على الكونيّة وهي مرتكزات فكريّة سبق أن وقفنا عليها في تجربة "جماعة بغداد للفنّ الحديث" الأمر الذي يؤكّد جملة الثّوابت البنائيّة في تجربة الفنّان شاكر حسن الذي يبيّن في الكتاب الثّاني لـ "البعد الواحد": "ليس البعد الواحد هو الوجود الإنساني ولا المكاني بل مشكلة الوجود المكاني والزّماني معا [...] أمّا المعنى الإنساني الذي يتضمّنه البحث في البعد الواحد فهو أن يشعر الإنسان بكيانه الكوني من خلال إنسانيّته عندما يجعل من سلبّيّته عنصرا جديدا للتّوحد مع الخليقة جمعا".<sup>1</sup>

إنّ جماعة "البعد الواحد" هي جماعة عراقية أي أنّ الطّابع القطري ملتصق بها فهي تواصل لجماعة بغداد للفنّ الحديث وبالتالي فإنّ لها امتدادات في التاريخ لم تعرفها تجربة عربيّة أخرى بالضرورة ومع ذلك فقد حملت سؤالها الفنّي إلى المختبر العربي. لكنّ الرّؤية الفلسفيّة والصّوفيّة التي كان يمتلكها الفنّان شاكر حسن لم تكن قاعدة مشتركة في الخلفيّة الفكرية للتّجمّع ولهذا السّبب يمكن أن نردّ فشل التّجمّع في أن يتطوّر باتجاه مستقبلي جماعي وهو ما دفع شاكر حسن إلى البحث عن سياق عربي أوسع قادر على استيعاب الخبرة النظريّة فلجأ إلى محاولة تأسيس رابطة الفنّانين العرب المستلهمين للحرف. لكنّ الفنّان شاكر حسن ظلّ لسنوات طويلة معتقدا بأنّ "تجمّع البعد الواحد" هو آخر جماعة فنيّة ذات وعي بمسؤوليّتها الحضاريّة والرّؤيويّة.

## 2-2-3- بيان البعد الواحد وظهور "الفنّ الكتابي":

لقد حاول شاكر حسن أن يحوّل تجربته الشّخصيّة إلى "وضع أمثل" من خلال تبني الجماعة لمقولاته الفكرية في بيان تاريخي حمل مدلول التأسيس ويمكن أن نستخلص من بيان "البعد الواحد" مجموعة من المقومات وهي:

- اعتبار الحرف منبعاً للاستلهام في فنّ التصوير.
- إنّ الحرف مجرد بعد وليس مضمونا لفظيا أو لغويا. فهو "بعد" لأنّ له حركة واتّجاها ولكنّه بعد واحد بفعل ارتكازه على التجريد إذ أنّ التّزعة التجريديّة في الفنّ هي آخر أشكال التطوّر الفنّي.

1 المرجع نفسه - ص 104.

● يقترن المكان والزمان في البعد الواحد، فيظهر البعد المكاني إلا أن الزمان كامن فيه فقد يرى المتلقي العادي في الحرف شكلا تقليديًا جاهزا ولكنه لا يبلغ المشاهدة الحقّة إلا بعد إدامة النظر أي أن البعد الواحد لا يعتمد على الرؤية بالعين وإنما تنبني الرؤية على فعل تصوّري كشفي بالمعنى الصوفي.

● إن الخلفية الرؤيويّة هي أساس تصوّرات البعد الواحد.

● البعد الواحد فنّ تجريدي مختلف عن الفنّ التجريدي الغربي.

إنّ المزج بين الجانب اللّغوي والبعد الحسّي في اللّوحة ذات "البعد الواحد" يعتمد على هذه الضوابط العامّة كما يقوم على مبادئ وأصول حضاريّة وتقنيّة مثل مبدأ التعاصر أو التزامن الذي ظهر في الفكر الإنساني القديم واستمرّ في لا شعور الفنّ ومبدأ الكتابة الزخرفيّة ومبدأ استعمال الحرف بالمعنى التدويني وليس التّجويدي ومبدأ التّأصيل والمعاصرة في الطرح الفنّي وأخيرا مبدأ وجود كلّ من المكان والزمان في العمل الفنّي.

إزاء هذه المقوّمات الأساسيّة يتبيّن لنا أنّ شاكر حسن قد وضع "البعد الواحد" ضمن مسار الفنّ الكتابي حيث يورد: "على أنّ دور الحرف في الفنّ التشكيلي محدّد ذاته كان في نفس الوقت مفارقة للذاتيّة وكشفا للحقيقة، سرعان ما أشاد صرح فنّ قائم بذاته هو فنّ الكتابة. ذلك الفنّ الذي لم ينفرد بنفسه كوسيلة تعبير ذهنيّة بل تخطّأها عبر الفنّ المعماري وفنّ الفخار والكاشاني والصناعات المعدنيّة أيضا".<sup>1</sup>

هل أنّ "البعد الواحد" توجه صارم في استبعاد المعنى؟ إنّ قضية المعنى تأخذ حيّزا هامّا في عمليّة بلورة تعريف المصطلح فإذا كان الخطّ العربي كفنّ يعبر عن معنى توحيدي فإنّ الرؤية العميقة لـ "البعد الواحد" تعبر بدورها عن هذا الأساس المضموني فهل هو فرق في الدرجة: بين تأمل مباشر للمشاهد والفنان معا للوحة خطيّة وبين تأمل صوفي ومستغرق لكليهما للوحة حروفيّة؟

إنّنا نلمس فيما تقدّم المشقّة التي كابدها شاكر حسن لصياغة البيان لما جاء فيه من إلغاز وهو الملمح الذي دفع ببلند الحيدري إلى التسليم بأنّ الجانب النظري للجماعة لم تنهض به رؤية واضحة وشاملة حتّى الآن<sup>2</sup>. لقد بيّن "البيان" أنّ التعامل مع الحرف لا يكون إلاّ كـ "بعد" وليس كموضوع وهو الفارق الأساسي

1 عن كتاب "البعد الواحد" ورد في: شريل داغر: الحروفيّة العربيّة - ص 147.

2 بلند الحيدري: الحرف العربي في الفنّ التشكيلي - مجلة الوحدة - ص 27.

بينه وبين فن الخط العربي لكنّ بعضا من الأعمال الفنيّة لشاكر حسن حافظت على شحنتها الدلاليّة. كما أنّ الصّيغة الفنيّة لا ستلهم الحرف تبقى غير دقيقة إذ ينادي "البيان" باعتماد الحرف نقطة انطلاق لكنّه يسكت عن المسار الإجرائي لهذا الانطلاق.

يدعو "البعد الواحد" إلى التعامل مع الحرف كدالّ وليس كمدلول وهو ما حاوله شاكر حسن في اعتماده على التدرّج اللّوني في إلقاء حروفه وعلى الشّكل الأفقي أو العمودي للحرف حتّى يحافظ على "البعد الواحد" في اللّوحة ولكن أليس للحرف على سطح القماشه بعدين بالضرورة أم ينبغي على المشاهد أن يهمل ذلك بدعوى أن عليه أن يتغافل عن ظاهر الحرف المنظور إليه بالعين المجردة وأن يدرك بالحدس باطن الحرف؟

#### 2-2-4- بيان الحروفيتين وتعرّيب الفن الحديث:

استخدم شاكر حسن مصطلح الحروفيّة كامتداد بديهي لمصطلح "البعد الواحد" بل إنّ العامل التاريخي كان مؤشّر تولّد "الحروفيّة" باعتبارها تصوّرا لاحقا عن الأوّل ولم يرد ذكر لأصل المصطلح أو نسبته إلى شخص بذاته. ولاشكّ أنّ هذا المصطلح يثير تباينات كثيرة عندما ينقل إلى اللّغة الفرنسيّة فتكون العبارة Lettrisme التي لا تحيلنا على استعمال الحرف في اللّوحة الفنيّة بل إنّ "الحروفيتين" الفرنسيّين كانوا منتمين إلى مجال الشّعْر وقد اعتبرت "الحروفيّة" تيّارا شعريّا أسّسه إيزودور إيزو في سنة 1946 وقد جذّر هذا التّيار الأفكار والمنجزات الشعريّة التي جاء بها الطّليعيّون مثل المستقبليّين الإيطاليّين والرّوس والدّادائيّين. وركّز "الحروفيون" على البعد الإيقاعي للشّعْر معتبرين أنّ الفونيمات هي التي تخلّق الغنائيّة الشعريّة. ولكنّ مصطلح "الحروفيّة" الذي نادى به شاكر حسن لم يكن له أيّة صلة بالمصطلح الفرنسي بل تمّ تداوله كمعطى أو كمسلّمة دون تفحص كبير سوى أنّ الحروفيّة هي استخدام نشيط للحرف العربي واستلهم لأبعاده في اللّوحة. وقد اعتبر أسعد عرابي أنّ المصطلح أشاعته الصّحافة اليوميّة لحشد عدد وافر من الفنّانين في خانة الذين يستخدمون الحرف والكتابة العربيّة في حين يصرّح شربل داغر باحتمال أن يكون هو أوّل من طرح هذه التّسمية وهو يصنّف التّوجّهات العامّة للحروفيتين في مجموعات وهي:

● مجموعة اكتفت بالاعتماد على الحرف كمنطلق وكهدف مثل رافع الناصري ومديحة عمر.

● مجموعة اعتمدت النصّ الأدبيّ فعاتت إلى نصوص الشعراء والمتصوّفة مثل ضياء العزاوي ورشيد القريشي.

● مجموعة اعتبرت الحرف مجرد عنصر ضمن عناصر أخرى في العمل الفنّي مثل نجيب بلخوجة وحسن ماضي.

● مجموعة تعاملت مع الحرف كبعد هندسي مثل حامد عبد الله وقتيبة الشّيخ نوري.

ويبدو هذا التصنيف مثيرا للجدل فأين يمكن أن نضع تجربة شاكر حسن الحروفيّة وهي التي تتداخل بين هذه المجموعات؟

إزاء هذا التصنيف يضع شاكر حسن اتجاهات أساسيّة لاستلهام الحرف، دون أن يترلّ تجربته في أيّ واحد منها، ويحمل هذه الاتجاهات في:

● اتجاه يتخذ من الحرف ظاهرة تشخيصيّة بواسطة المضمون اللّغوي للكلمة المقروءة مثل أعمال ضياء العزاوي وصالح الجميعي وثرّيّا النّوّاب.

● اتجاه يميل إلى إبراز القيمة التأمليّة للحرف مثل أعمال مديحة عمر في بداية الخمسينات. ويقف المنخرطون في هذا الاتجاه، ومن بينهم أيضا الفنّان رافع الناصري، إلى استعمال التكوينات التي تقدّمها أشكال الحروف.

● اتجاه ثالث يعتمد الحرف كزخرف فنّي وشكل هندسي.

إنّ فعل التصنيف يفترض الإقرار بوجود اختلافات بيّنة بين الفنّانين في الاستلهام من الحرف بينما واقع المشهد يؤكّد تقاطع التجربة الواحدة مع كلّ هذه المجموعات. كما أنّ انبثاق الحرف في اللوحة العربيّة ارتبط بمحاولات فردية في البداية كانت أقرب إلى تحسّس إمكاناته الفنيّة قبل أن ينصهر في توجّه فنّي كامل فقد كان لكلّ من جميل حمّودي ومديحة عمر فضل السبق في استلهام طاقات الحرف فقد عمدت مديحة عمر منذ سنة 1944 إلى البحث الحروفي وقد فصلت ذلك في بيانها الفنّي تحت عنوان: "الخطّ العربي: عنصر استلهام في الفنّ التجريدي" وكما بيّن جميل حمّودي انكبابه على استخدام الكلمة المكتوبة كعنصر في بناء اللوحة، وتحسّس شاكر حسن منذ سنة 1953 أهميّة الحرف في اللوحة فوظفه كمفردة تشكيّليّة أدّى فيها معنى اليد أو الأنف أو الثدي ثمّ طور هذا



الاستخدام إثر عودته من باريس ففي سنة 1962 احتوت أعمال معرضه ببغداد على تكوينات حروفية ولكن استلهاها للحرف في هذه الفترة لم يكن قائما على الأبعاد الرؤيوية التي توصل إليها في بداية السبعينات رغم أن الفكر التأملي كان حاضرا في تجربته منذ ذاك التاريخ. يورد شاكر حسن تعليقاً على استخدام الحرف في هذه المرحلة: "كان الغرض من استعمال الحرف يتراوح بين أن يمارس وظيفة شكلية في بناء اللوحة وأن يقف موقفاً وسطاً بين الفن الزخرفي والرسم الطبيعي فلوحتي "ثلاث نساء" وهي مرسومة بألوان زرقاء وسوداء ووردية يظهر فيها الحرف بمنزلة الخطوط الخارجية للملامح البشرية من جهة كما يظهر أيضاً ككلمة مدونة تؤلف طبقة علوية للأشكال المرسومة."<sup>1</sup> إذن كانت اللوحات التعبيرية في الستينات تعبر في شكل عناصرها عن الحرف دون أن يتم استدعاؤه بشكل مباشر في البداية وإن ظهر في البعض منها فظهوره لا يعبر عن تمرکز نظري فكانت التمثيلات الشخصية الإنسانية والحيوانية مازال حاضرة.

أي أن الفترة المتراوحة بين 1958 و1966 لم تعرف ظهور الحرف بشكله التجريدي، إذ لم يتحقق ذلك إلا في سنة 1966 مع نشر كتاب "البيان التأملي" حيث انبرى الفنان إلى التجربة الصوفية.

ويتبين من خلال تلمس الفنان العربي للحرف على امتداد تجربته الفردية أن النزوع الحروفي لم تعلنه جماعة "البعد الواحد" كلفتة تأسيسية بل إنه مبثوث في التجربة العراقية بالتخصيص منذ الأربعينات كما أن "الحروفية" لم تكن سوى امتداداً لهذا التحسس فلم يبين بيانها الصادر سنة 1973 في بغداد إلا التأكيد المتنامي على استلهاها الحرف في اللوحة العربية باعتبار أن الحرف العربي هو الشكل المجرد المنبثق من الفكر الإنساني وأن حركة العصر ورهاناته دفعت الفنان العربي المثابر إلى عملية "التوفيق بين الحرف والفن التشكيلي".

لقد اعتبر بيان الحروفيين أن الحرف العربي هو أساس الأبجدية قبل المقطع أو العلامة وإذا ما استخدمته المدارس الفنية الغربية كالتكعيية والمستقبلية والتجريدية التعبيرية فأولى بالفنان العربي قبل غيره أن يعكف على مخزونه الأبجدي فيستغله في الفن التشكيلي وأكد البيان على الفرق في التعامل مع الخط العربي قياساً إلى الفترات السابقة التي ظهر فيها الخط في النقوش وعلى الخزف وفي الكتب وعلى

1 شربل داغر: شاكر حسن آل سعيد، حوارات مفتوحة - ص 55.

اللوحات الخطية التي تستلهم التصوص الدينية بينما يهدف الحروفيون إلى "اعتباره وحدة تجريبية قائمة بذاتها، له من الطاقات والإمكانات ما يجعل منه خامة فريدة وصالحة للتشكيل الفني، جديرا بالتمعن في حد ذاته"<sup>1</sup> وهو المعنى الذي أكدّه بيان "البعد الواحد". لقد نادى الحروفيون أيضا بإفراغ الخط من مضمونه لبلوغ الصياغة الشكلية ابتغاء لهوية ممكنة للفن العربي وشددوا على البعد النفساني للحرف العربي بالعودة إلى ينابيع الحرف في الحضارات القديمة. كلّ هذه السمات ليست غير استعادة مبسطة وموضحة لما جاء في "البعد الواحد".

## 2-2-5- البعد الواحد والحروفية في مواجهة الرأي النقدي:

لم يسلم "البعد الواحد" ولا المترع الحروفي من نقد منذ ظهور فكرة اعتماد الحرف العربي منطلقا للاستلهم سواء من قبل النقاد العراقيين إبان ظهور تجمع البعد الواحد أو إثر ذلك وبعد فترات طويلة بدت فيها عملية التقييم ضرورة من ضرورات البحث عن تشكلات جديدة لحركة الفن التشكيلي العربي المعاصر. لقد عرف "البعد الواحد" والحروفية باعتبارهما يشكّان ظاهرة مزدوجة ومتشاكلة مواقف نقدية متباينة يمكن ردّها إلى ثلاثة مواقف رئيسية:

### أ - الموقف المناصر:

يعتقد بلند الحيدري أنّ عملية استلهم الحرف العربي مثلت وجها من وجوه معاشة الفنان العربي لمعاصرتة فقد نجح في استكناه تراثه الفني في مستوى التصوير والعمارة أيضا لأن الظاهرة الحروفية لم تتوقّف عند حدود فن اللوحة المسندية بل شارفت فنونا أخرى كالخزف مع الفنان المصري محمد الشعراوي والنحت مع الفنان محمد غني حكمت. ومن هذا المنطلق يثمن الحيدري التوجّه الحروفي لشاكر حسن فيقول: "لشاكر حسن مساعيه الحثيثة واجتهاداته الفكرية لإدراك الحرف العربي في أدقّ خصوصياته الروحية وإنه يسعى لأن يفجر تلك الخصوصيات من الدّاخل ولذلك لم تستأثر القيم التزيينية للحرف باهتمامه مطلقا"<sup>2</sup> وبين الحيدري خصوصية تجربة الفنان الحروفي وأثرها في الحركة التشكيلية العربية

1 ورد البيان في: حسان عطوان: اللوحة الخطية جماليات الخط العربي - كتاب جماعي - الفن العربي بين التغيير والإبهام، الشارقة - دون تاريخ - ص 118.

2 بلند الحيدري: مرجع سابق - ص 30.

من خلال تفتّن شاكر حسن إلى ما وراء الحرف من انفعالات، فالحرف ضمير خفيّ وقد استطاع الفنّان أن يستخدمه بتنوع كبير دون اتّخاذه كطابع جامد أو كتصميم نهائيّ.

وتشيّع الناقد محمّد المجول إلى التّصوّر الحروفي لاعتقاده بأنّه يعبر عن تنبّه الفنّان لفكرة استخدام الحرف العربي لأجل إبراز هويّة الفنّان العراقي جاعلا من فعل الاستلهام حالة إحيائيّة تسعى إلى إبداع نوع من اليقظة في الأسلوب الفنّي فالحروفيّ يعلن عن خطاب فنّي يبعث التّراث ويعود إلى الحضارة العربيّة وعنصرها الأزلي "الحرف" لذلك اعتبر أنّ تجمّع "البعد الواحد" يعبر عن "انعطافة تتطلّع إحداث تفحص دقيق، لمكوّنات التّراث ومن ضمنها الحرف والكتابة [...] وتأتي تجربة الفنّان شاكر حسن آل سعيد من بين أبرز التجارب البحثيّة والتّجربيّة الثّرة في موضوع استلهام الحرف العربي وتحقيق وجوده في اللّوحة"<sup>1</sup> ولم ينف الصبغة التأمليّة التي صبغها شاكر حسن على تنظيرات الجماعة ولم يكتف حسب رأيه بالمجال الأسلوبّي الجمالي للحرف بقدر ما أضاف إليه الجانب الصّوفي والفلسفي لأنّ استخدام الحرف يقوم على مستوى المعالجة والرّؤية.

#### ب - الموقف التّوفيقي/المحترز:

يضع الناقد عفيف بهنسي مشروع الحروفيّين في دائرة البحث عن أصالة ممكنة للفنّ العربيّ موصّفا تجربتهم بالانتماء إلى مجال الفنّ الكتابي. فيقوم بتثمين مجهود الفنّان شاكر حسن مبرّرا اتّجاهه إلى البعد الواحد بتغليب العلاقة الحدسيّة بين المبدع والمتلقّي فيورد: "نحن مازلنا نراه (البعد الواحد) بديلا لمفهوم التّجريد في الفنّ الحديث. فهو فنّ مرتبط بالمتذوّق برباط قدم عريق، وهو قادر بذلك أن يرتفع بالمتذوّق في العصر الحديث إلى مستوى التّشكيلات الإبداعيّة دون الشّعور بالغربة والتّفاهة، وهو بعد ذلك كلّه شكل ناجح من أشكال محاولات تعريب الفنّ وربطه بالعصر"<sup>2</sup> لكنّه سرعان ما ينسّب لاحقا حماسه لهذا التّيار ولشاكر حسن ذاته "لسوف تأخذ أفكار شاكر حسن تأويلات كثيرة، ولكن ما يهمّنا منها هو

1 محمّد المجول: الحروفيّة في التّشكيل العراقي المعاصر - مجلّة الصّورة، الشّارقة - العدد 2 - 2004 - ص 77.

2 عفيف بهنسي: الفنّ الحديث في البلاد العربيّة - ص 95.

مطلبه في التعرية الكاملة إزاء الكون والاندماج الكامل، إنها أفكار صوفية إشراقية ولا شك ولكنها تضع مسألة الأصالة في غير مكانها الصحيح، فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث، هي تعليق للوجود الإنساني مما يجعل الفنان ينطلق من لا شيء من الفراغ.<sup>1</sup> إن حالة الفناء التي يدعو إليها شاكر حسن هي التي أفضت إلى مثل هذه المواقف المباينة فالقول بالفن الموضوعي وبانسحاق الذات وباللاذاتية في العمل الفني هو الذي أدى إلى اعتبار أطروحات الفنان موضع احترازات متعاقبة.

ويرى الناقد الحبيب بيده في استقدام الخط العربي إلى فضاء اللوحة العربية عملية محفوفة نسبيًا بالمخاطر فالعلامة الخطية في الحضارة العربية الإسلامية هي صناعة فنية لها مرتكزاتها الفلسفية والفنية لذلك فهو يصنف استلهام الخط العربي في دائرة إشكالية حيث لا ينبغي أن يتناسى المهاد الأصلي للخط وارتباطه بجانب وظيفي وتشكيلي. فالخطاط العربي لم يتعامل مع الخط في بعده التقني فقط وإنما مثلت ممارسته فعلاً تشكيليًا قام على دراسة المساحة وتنظيمها دون أن يتغافل عن الجانب المضموني في الخط على عكس الفنان الحروفي الذي يدعو - على الأقل - إلى التعامل مع الخط والحرف كمجرد شكل محض. فكيف يمكن استقدام الخط العربي دون التورط الفعلي في خلفياته أو دون خيانة هذه الخلفيات في صورة التشديد على استبعادها؟

لا يخفي الحبيب بيده صعوبة "الحوار" بين الفنان التشكيلي المعاصر وبين الخط العربي في إطار ما يسميه بـ "الأصالة المعاصرة" وصعوبة تلقي هذا الخطاب التشكيلي من قبل الناقد الفني المعاصر إلا أنه يدعو إلى تقييم التجربة بشكل موضوعي. فيورد في تعليقه على وجهة شاكر حسن في هذا السياق: "نعتقد أن هذا الفنان لم يكن مجرد متعامل سطحي مع العلامة الخطية بل كان يريد الالتحام بجوهر الممارسة وهو وعي رافق ممارسته الفنية ويجعلنا على الأقل نقنع بأنه ليس من المستحيل أن يتحاور الفنان مع ذاته ومع الآخرين عبر الممارسة حتى وإن كان الإنتاج التابع عنها لا يؤدي هذا الوضوح"<sup>2</sup>

1 غيف بهنسي: شمال.. جنوب - حوار في الفن الإسلامي - ص 81.

2 الحبيب بيده: الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن المعاصر - مجلة الحياة الثقافية - العدد 71، 1985 - ص 124.



إنّ "الحوار" الممكن بين الفنّان والعلامة الخطّية قائم في تصوّر "البعد الواحد" على تفعيل حضور الخطّ ومنه الحرف كشكل محض (أي كبعد شكلي) دون اعتبار مضمونه الفكري. لذلك احترز الحبيب بيده من هذا التوجّه بقوله: "من الصّعب أن يدّعي أحدها في هذا العصر أنّه عن طريق التعامل مع العلامة الخطّية يريد الوصول إلى الحقّ كما كان الحال بالنسبة لممارسي الخطّ ومبدعيه ولكن عمق الخطاب الفكري يمكن أن يقربنا من التصديق بتراهة وصدق فنّانينا."<sup>1</sup>

إنّ إعلان استلهاام الحرف العربي في اللوحة العربيّة المعاصرة لا ينتقص من حيث مشروعيتّه الفنّية ومن حيث نبل المقصد لدى رواده غير أنّ الحبيب بيده يعتبر تضاًؤل الوعي بالقيمة الجوهرية لدى العديد من الفنّانين من شأنه أن يؤثّر سلباً على هذا الاستلهاام الذي يضعه دائماً في مدار المسألة رغم تبريرية الممارسة الحروفية وصدقية منشئها ومراميها. فقد تمّ استسهال استعمال العلامة الحروفية في الوطن العربي إلى درجة أفقرتها مراميها التشكيلية. وفي الوقت الذي يومي فيه الحبيب بيده إلى تواضع بعض التجارب العربيّة فإنّه يثمن صدقية تجربة شاكر حسن ويؤكد حسن مقصدها. ويذهب موريس سنكري إلى المزج بين موقف الاحتراز والرّفص أيضاً مع تنسيب مواقفه حين يتصل الأمر بالفنّان شاكر حسن، إذ يعلن: "نرى في تجربة شاكر حسن وبحته النظري وأفكاره المتفتّحة صوفياً في ظلمات من القلق الوجودي [...] إمكانية هائلة لأن تتطوّر وتعطي ثماراً أروع [...] وشاكر وإن لم يحقق طموحاتنا العليا في صياغة لوحة الخطّ العربي وينتهي حتّى الآن قريباً من زملائه الآخرين من جماعة البعد الواحد، إلّا أنّ تجربته تبقى أنضج من تجاربهم وتكتسب مصداقية في الحضور أكثر لأنّها لم تعد مسألة خطّاط عربي يريد أن يصالح مصوراً غريباً، بدون معرفة ما يجب أن يتصالحا عليه، بل هو من خلال تطوير علاقته بالخطّ العربي على أسس نظيرية تنهض به رؤية واعية لما يريد أن يبدع"<sup>2</sup>

إنّ تنويه سنكري بتجربة شاكر حسن لا يرفع عنها الاحتراز إذ أنّ السّياق العام الذي طرحت فيه ظاهرة الحروفية و"البعد الواحد" توازي مع استفحال سؤال

1 المرجع نفسه - ص 124.

2 موريس سنكري: لوحة الحروفية العربيّة وسراب الباحثين عن الهوية - مجلة الوحدة - ص 129.

الهوية في الفن التشكيلي العربي المعاصر. فيقوم سنكري بسحب مجموعة من التجارب العربية الجيدة في هذا النطاق ليؤكد بأنها إضاءات في المشهد العربي مثل إبراهيم الصلحي وأحمد شبرين ونذير نبعة ورفيق شرف. إلا أن هذا الاحتراز لم يطل اللوحة الفنية فقط فقد خلف هذا الوضع تذبذبا وتشوشا لدى النقاد في مستوى تواصلهم مع اللوحة الحروفية بفعل اهتزاز المعايير واختلاطها فطبّقوا حسب سنكري، مقاييس لوحة الحامل على اللوحة الحروفية: "وجد النقاد أنفسهم وجها لوجه أمام المفاهيم النقدية الغربية للوحة الحامل بأن طبقوها بشكل جامد [...] ولم يروا بدا من عقد صفقة تصالحية مهينة مع مفاهيم لوحة الحامل تأثرا بالنقاد الغربيين الذين هلّلوا لهذا الإنتاج وقرّضوه عاليا كما فعل بارينو.<sup>1</sup> وقد أدّى هذا التطبيق المباشر إلى التجنّي على خصوصية الفن العربي الإسلامي وأدّى إلى استسهال التعامل مع الخط العربي. وفتحت عندها آفاق تسويقية كبيرة غريبة لكل المنجز الحروفي دون أن تكون الحروفية خطأ فنيا بين المعالم والمعايير لتيسير عملية النقد وتخليص التجربة من المتداولين عليها. إذن فقد عبّر الاحتراز عن وضع نقدي عربي مترجّج يعتمد المعايير الغربية لمقاربة أسلوب يحتاج إلى استحداث معايير ووسائل أي غربال نقدي.

وفي بيانه عن تراجع "الحروفية العربية" بعد نصف قرن يؤكد أسعد عرابي على اعتماد هذا الاتجاه منذ بداياته على "بدايات استشراقية جاهزة" تجسّدت في مسألتين أساسيتين: تمثّلت في وهم تخليص الحرف من ذاكرة الطرز والأقلام وتفريغه من البعد الروحي، وهو ما أشار إليه شربل داغر في كتابه "الحروفية العربية". وقد بيّن عرابي أن القول بالقطيعة بين الحرف وطرز الخط العربي هو فصل "جاحد"، نظرا لما تزخر به بعض التجارب الحروفية من وصل بينهما مثل أعمال المليحي ومحمد سعيد الصكّار. وثانيهما تتمثّل في سلخ الحرف عن الموروث القرافيكي واختلاط الكتابة بالتخطيط، معتبرا أن فكّ عروة الحرف عن علاقته الكتابية أدّى إلى استشراقيته. واتّهم عرابي، شاكر حسن بصلوغة في تلبّيس هذا الوضع بقوله: "لعلّ الخطأ الجوهرى الذي شارك بغموضه شاكر حسن نفسه هو الخلط بين ثنائية الفلسفة الجمالية (العربية الإسلامية) القائمة على التّزيه المناقض لـ "التّشبيه"، وثنائية الفن الغربي المعاصر وهي التجريد المناقض لـ "التّشخيص،

1 المرجع نفسه - ص 132.

فالخطّ مثل الموسيقى لا يقبل خلط الشرق بالغرب.<sup>1</sup> فقد ساهمت فكرة تطويع الحرف في الثقافة التشكيلية العربية إلى مزيد تغييب الصورة وأشكالها التعبيرية في المجتمع العربي وأكد هذا التوجّه، حسب أسعد عرابي، التلفيقات الاستشراقية حول موضوع الصورة في الموروث العربي الإسلامي. وقد شكّلت هذه الاحترازا على الخيار الحروفي بعضاً من أزمة اللوحة الفنية العربية التي تبحث عن هوية ممكنة. كما ساهمت في مواجهة التوجّه الحروفي الذي حاول شاكر حسن إرساءه، ولا شك أن بعض الغموض الذي رافق تصوّراته كان له تأثير سلبي على طبيعة تقبل المترع الحروفي بشكل كلي لدى عديد النقاد.

### ج - الموقف الرافض:

يعتبر موريس سنكري العودة إلى الخطّ العربي ودمجه في مواضع اللوحة المسندية بمثابة "مصالحة مستحيلة" واتّجاهها نحو عصنة فنون العرب بطريقة متعالية عن هوية هذه الفنون وروحيتها كأنما صيغت اللوحة الحروفية بشروط غريبة هدفها الظاهري البحث عن هوية لما يسمّى بـ "الفنّ العربي" وفي باطنها إرواء لنهم استشراقي لدى المتلقّي الغربي. لكنّ هذا الموقف الرافض لتجربة الحروفية لم يكن سوى امتداد مواقف نقدية قديمة، حايت التجربة منذ انبثاقها وهي في مهد الحركة التشكيلية العراقية.

لقد وجد "البعد الواحد" منذ ظهوره تصدياً من قبل جماعة "الرؤية الجديدة" ومن قبل الناقد عبد الله الخطيب الذي اعتبر العودة إلى استلها الحرف العربي في الفنّ نوعاً من السلفية والتكوص والتقليدية أيضاً فمن جهة أولى فإنّ الحرف العربي قد استنفذ في فنّ الخطّ العربي ومن جهة ثانية فإنّ تأثر الفنانين العراقيين بالنتاج الفني الغربي هو الذي أدّى بهم إلى الالتفات إلى إمكانية استثمار الخطّ العربي في اللوحة الفنية وهذه العملية تعدّ نوعاً من الاستغراب. وعلى نهجه ينقد عادل كامل في كتابه "الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق" توجّه شاكر حسن ومن معه بقوله: "إنّ دعوة الفنان لإعادة صلة الفنّ المعاصر بتراث الخطّ العربي الإسلامي فيها التباسات عدّة، حاول الأستاذ شاكر حسن أن يعطيها صبغة

1 أسعد عرابي: فنون نصف قرن من الحروفية وأسباب تراجعها من اللوحة العربية - مجلة العربي، الكويت - العدد 509 - أبريل 2001 ص 121.

واضحة بالاستشهادات أو بالإيجاء اللغوي أو أنه حاول أن يجعل من استلهاهم الحرف العربي اتجاهًا للفن في العراق، هاملاً أصلاً أن هذه التجربة قديمة، وأنها ظهرت في أوروبا ببداية هذا القرن لدى عدد من الفنانين المجددين<sup>1</sup> بل إن عادل كامل يشير إلى أن شاكر حسن انفراد بتصوراته عن التراث العربي الإسلامي ووجوب التحذير منها، إذ يقول في موقع آخر: "وإذا حذرنا من دعوة شاكر حسن، والمبالغ بها، فإن الأستاذ شاكر، إلى حد ما، انفراد بالتعبير الخاص به، وبتصوراته. فمنذ البيان التأملي له، وحتى آخر معرض أقامه، نلاحظ أنه لم يعتمد على الشكل في التعبير عن تأملاته وفلسفته، إنما وبالرغم من إتقانه للعمل الفني، كصناعة، حاول أن يجسد الجوانب الروحية"<sup>2</sup> وهو يدعم بذلك الأطروحة القائلة بأن البعد الواحد في تصوراته العميقة إن هو إلا مشروع شاكر حسن ومدموغ ببصماته الفكرية ونهجه الذاتي. كما أن الناقد شوكت الربيعي شدد أيضاً على قدم وجود فكرة استلهاهم الحرف لدى العرب المسلمين.

إذا كان سؤال الهوية هو الذي ألهب الفنان العربي نحو التفكير في استدعاء الخط العربي والحروف فإن هذا السؤال بطريقة طرحه "الحروفية" يعدّ في رأي الناقد فاروق يوسف مغلوطة لأنّ الفنان العربي مازال غير قادر على إحكام سؤاله الفني في حدود معاصره لذلك فهو لا ينتج فناً معاصراً. هناك اغتراب كبير بين الفن العربي والواقع العربي المتحوّل لهذا يعاني الفنان العربي من عزله عن مجتمعه. وهو يعتبر أنّ المدّ الحروفي هو مجرد صنم تهاوى فقد اقترح منذ السبعينات حلولاً للسؤال الفني عبّرت عن ارتهاق هذا السؤال في مرحلة الخمسينات وفي ذلك إشارة ضمنية للسؤال المركزي الذي طرحته "جماعة بغداد للفن الحديث" والمتمحور حول قضية العودة إلى الأصول الحضارية والاغتذاء في الوقت نفسه من معين التجربة الفنية الغربية. فما تجربة جواد سليم في العراق أو محمود مختار في مصر أو الشرقاوي في المغرب إلا تأكيد لهذا السؤال غير أنهم مثّلوا "مرحلة تاريخية مغلقة" لذلك يصرّح فاروق يوسف: "لا يمكن النظر إلى الحروفية استناداً إلى أسئلتها إلا من خلال كونها فعل استرجاع خمسيني غير أن ما يجب

1 عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق - بغداد 1980 - ص 128.

<sup>2</sup>عادل كامل: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق - منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق 1979 - ص 70.



الاعتراف به أنها هي الأخرى قد شكّلت فضاء مختلفا على الرّغم من أنها تجلب معها هواء جديدا.<sup>1</sup> ويعني ذلك أنّ الحروفية لم تستطع أن تجيب عن سؤال الهوية بنفس الحجم الذي اتخذته هذه الظاهرة من إشعاع عربي كمّي في مستوى الممارسة الفنيّة ويعتقد يوسف أنّ الحروفية هي آخر صنم في الحداثة العربيّة واصلا بينها وبين تركيبة المجتمع العربي الذي اكتشف زيف خطاب الهوية الخمسيني.

وفي الاتجاه ذاته يتخذ الناقد شربل داغر موقفا نقديا واضحا من "الحروفية" إذ يعتبرها "لوحة ملتبسة" نتيجة تداخل أصولها ولا يمكن أن تنجح في عملية المزج بين الرّافد الغربي والرّافد العربي فيصين: "ترتكز الحروفية، في صورة إجمالية، إلى مبدأي الجماعة والشراكة في الخطّ، وعلى حوار وجاهي، أساسه فرديّ في تعبيره وتداولي في السوق. إنّ الوصل، بالتالي، أوالجمع بين المرجعتين لن تقوم له قائمة - وقد تحقّقت من الاختلاف- إلّا وفق عمليّات ومسارات من التّحوير[...]. تقيم الحروفية شكلا للحوار بين الفنّان والجماعة، إلّا أنّه شكل مطهر، غير تاريخي.."<sup>2</sup> وإضافة إلى هذا التّقييم الواضح والمباشر يعتقد داغر أنّ الحروفية تيار "تلفيقي" ولها "أوهام مضلّة" و"اقتداء بّيغائي". وإذا كان داغر يعتبر اللّوحة الحروفية بمثابة الجملة الأدبيّة التي تقوم على العلاقات التّجاوريّة فإنّ هذا التّناول لا يجانب ماذهب إليه شاكر حسن من أنّ استلهام الحرف لا يؤخذ على سبيل الجملة الأدبيّة ألم يذهب إلى اعتماد الجمل المتوررة في أعماله لاستبعاد القراءة الأدبيّة؟

كما يؤكّد سمير الصّائغ على الاضطراب الذي ولّده استخدام الحرف في اللّوحة الحديثة واعتبر مثل هذا التّوظيف بحثا عن سراب. فيقول: "تحويل الخطّ إلى عناصر تشكيليّة قول وإن بدا منطقيّا، هو قول غامض، من النّاحية الجماليّة المحض، فعندما نقف إزاء الخطّ التّراثي كعناصر تشكيليّة، معنى ذلك أنّنا أعطيناها استقلالاً جمالياً قائما بذاته ومطلقا. لكنّنا، عندما نقف أمام اللّوحة الحديثة التي استخدمت عناصر الخطّ كعناصر تشكيليّة، نجد أنّ جماليّته مستمدّة من فنّ التّراث، بل من مقولات الفنّ الحديث."<sup>3</sup>

1 فاروق يوسف: الرّسم العربي الآن، مفهوم الأصالة الفنيّة بين خيارين - مجلة "نزوى" - العدد 27، 2001 - ص 113.

2 شربل داغر: اللّوحة العربيّة بين سياق وأفق - ص 131.

3 سمير الصّائغ: الفنّ الإسلامي - ص 377.

أمام كلّ هذه المواقف والآراء نبيّن الموقف الضّدي الذي اتّخذه غالبية النّقاد والباحثين من التّوجّه الحروفي فلا مجال لديهم إلى مثل هذا الازدواج في التّعامل مع اللّوحة الحديثة وربّما كان الحكم الضّمني على مثل هذه التّجربة هو فشلها في إيجاد هويّة فارقة للفنّ العربي الإسلامي ورغم عدم إنكار صدقيّة مقاصد شاكر حسن وبعض الفنّانين العرب فإنّ الموقف العامّ أعلن سراييّة وتلفيقيّة المبحث الفنّي الحروفي.

إنّ ظاهرة الحروفية تتّزلّ في إطار واقع مجتمعي وسيكولوجي أيضا، ارتهن في قضية الهوية إلى درجة إسقاط الوعي السّلفي على مرحلة تاريخيّة تربّأ مواضعها عن التّخندق في هذا الوعي. ومن الالّفت للانتباه أنّ الفنّان شاكر حسن لم يشر في أيّ من كتاباته إلى الإسهام الذي قام به الفنّان حسين زندرودي (من مواليد طهران 1936) في ريّادة التّيّار الحروفي، إذ قام هذا الفنّان بتأسيس مدرسة الحروفية في طهران وأطلق عليها اسم "ساغاخانه". ولا ندري لم سكت شاكر حسن عن هذه التّجربة الفارسيّة؟

### 2-3- البعد الواحد: الفنّ المحيطي ومجالاته:

ينفتح شاكر حسن على ما يسمّيه بـ "الفنّ المحيطي" وبـ "التّعبيريّة الشّيئية" و"الجدار" ولواحقه من شقوق وفوهات فيزيد في إحكام معنى الزّمام في العمل الفنّي وهي مرحلة متقدّمة في التّجربة التّنظيريّة والفنّيّة له انتقل فيها من استلهاام الحرف إلى استلهاام "الشّواهد البيئية" ولكن دائما في إطار المدار الأساسيّ وهو البعد الواحد

فلقد اعتبرنا أنّ مصطلح "الفنّ المحيطي" ولواحقه تقع في مدار "البعد الواحد" وارتأينا تخصيص فصل كامل لذلك فكأنّ تجربة "البعد الواحد" لدى شاكر حسن مسترسلة ومنفتحة على هذين القطبين (البعد الحروفي والفنّ المحيطي). على أنّ التجربة المحيطيّة تنظيرا وفعلا قامت على أساسات التّوجّه الحروفي المركزيّة في مستوى التّجريد والتّجذّر المكاني والزّمان وتأصّل الرّؤية الفكرية والمعرفيّة في المرجعيّة العربيّة الإسلاميّة والغربيّة ولكنّ مفاصل هذه التّجربة الجديدة ساهمت في بيان مكنات تشكيليّة أخرى وبلورت أيضا إضافة اصطلاحية للجهاز النّظري للفنّان. ويحمل شاكر حسن "فنّ البيئة" في الظّواهر الشّكليّة الآتية:

## • الفن المحيطي:

إنّ شاكر حسن يعتمد ترجمة Art Environnemental بـ "الفنّ المحيطي" بدل "الفنّ البيئي" ويعتبر ظهور المصطلح في سنة 1950 ويعرّفه بأنّه فنّ ذي ثلاثة أبعاد يعتمد على الطّبيعة الآنيّة بدرجة أساسيّة.

## • فنّ الأرض:

يعتمد شاكر حسن ترجمة Earth Art بـ "فنّ الأرض" وردّ ظهوره إلى سنة 1960 وهو فنّ قائم على الأعمال الفنّية التي تنجز في الهواء الطّلق وتستخدم فيها مواد مستخرجة من الطّبيعة ذاتها كالصّخور والثلوج والأعشاب.

## • الفنّ الأيكولوجي:

اعتمد شاكر حسن ترجمة Ecological Art بـ "الفنّ الأيكولوجي" واعتبره فرعاً من علم الأحياء واستخدم كمصطلح سنة 1968 ويدرس العلاقات بين الكائنات الحيّة والبيئة، لكنّه لم يتعمّق في تبيان خصوصيّات هذا الفنّ ومميّزاته التي تميّزه عن "فنّ الأرض" و"الفنّ المحيطي" مكتفياً بالإشارة بأنّه فنّ يلتزم الحوار بين "الحيويّة" ويفسّرّها بالقوى الطّبيعيّة وبدورة "الظواهر الحيّة" وهو تفريق جليّ الغموض.

وعليه فقد اعتمد شاكر حسن في هذا التّصنيف على رأي الكاتب الأمريكي إدوارد لوسي سميث في كتابه "الحركات الفنّية بعد الحرب العالميّة" وهي معطيات تحتاج إلى تدقيق ومراجعة وقد أوقع اعتماد الفنّان هذا المصدر بشكل مطلق وأحادي في بعض المزالق المتعلّقة بالفويرقات بين هذه التّيّارات الفنّية.

إنّ التّرجمة التي اعتمدها شاكر حسن للفظّة Environnemental Art نجدها تفيد "فنّ البيئة" وهو ما يعتمدّه أسعد عرابي مثلاً وقد لاحظنا التّشوّش الموجود في اعتماد شاكر حسن على اصطلاح "فنّ البيئة" كمدار أمومي لـ "الفنّ المحيطي" والحال أنّهما مترادفين في تعريفه لهما. ويعرّف فنّ البيئة عامّة بأنّه فنّ ثلاثي الأبعاد يقحم المشاهد في العمل الفنّي. إنّ المشاهد لم يعد مجرد متفحّص للأعمال الفنّية وإنّما هو مجبر على لعب دور آخر وهو بين هذه الأعمال فيتحوّل بذلك إلى "شكل" ولم يعد نجاح العمل وفقاً على الفنّان بل يعتمد على مدى فاعليّة الحضور

الفضائي للمشاهد. يبيّن الفنان ألان كابرو<sup>1</sup> أنّ "البيئة هي امتداد للتجميع الذي يمثّل بدوره امتدادا ثلاثي الأبعاد للتصديق فـ "البيئة" هي بيئة مركّبة من أيّ موادّ تجلب اللمس والسمع والتشمّم، والمتحقّقة في قاعة واحدة أو أكثر أو في الهواء الطلق وبالتوازي مع ذلك يكون المشاهد في داخل الفنّ.<sup>2</sup> ولم يظهر هذا المصطلح في سنة 1950 وإنّما في أواخر الخمسينات كما أنّ مصطلحي Earth Art و Land Art مستقارين في المعنى ويترجمان إلى العربيّة بمصطلح واحد وهو "فنّ الأرض"، لا يفي بالتدقيق العلمي وبيان الفرق الواقع بينهما حيث أنّ الأوّل يفيد التّدخل الفنّي في الوسط الطّبيعي في مستوى الأحجام الكبيرة مثل أعمال الفنان روبرت سميثسون في حين أنّ الثاني وهو أقرب إلى المجال الأوروبي يمثّل تدخّلا محدودا وزائلا في الفضاء الطّبيعي مثل أعمال تثبيت صور فوتوغرافيّة أو وضع نحتيات حجريّة أو خشبيّة ويعتبر هذان التّيّاران نتاجا للفنّ الاختصاري. كما أنّ المصطلح الأوّل ذو أصل أمريكي والثاني إنكليزي وظهر المصطلحان في أواسط الستينات ولئن اشتركا في هذا التّوجّه العامّ الذي يجعل من الوسط الطّبيعي الحامل الأساسي للعمل الفنّي فإنّهما جاءا ليعبّرا عن رفض للبعد التجاري في الفنّ ولمعاوضة الحركة الأيكولوجيّة الصّاعدة. لقد نشأ "فنّ الأرض" في أواخر الخمسينات وبداية الستينات إثر انطفاء جذوة التّعبيريّة التجريديّة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وقد طرح في تلك الفترة أسئلة جديدة على الجماليّات وعلى واقع سوق الفنّ وعبر عن مناهضة لطريقة الحياة الأمريكيّة. ولا شكّ فإنّ "فنّ الأرض" تولّد في ظلّ الواقع الأمريكي الذي تنازعت حركة السّود بقيادة مارتان لوثر كينغ والتّدخل الأمريكي في الفيتنام وبرز النّزعة الأيكولوجيّة. في سياق هذه المناخيّة السياسيّة تمّت استعادة سؤال الهوية في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وطرحت من جديد إشكالات العلاقة بين الطّبيعة والثّقافة.

1 ألان كابرو Allan Kaprow: فنان أمريكي ولد سنة 1927 وتوفي سنة 2006. يعدّ من تلاميذ الفنان الأمريكي هانس هوفمان. أنتمت أعماله للتّوجّه التّعبيري الحركي الذي يقسم بعضا من العناصر التّشخيصيّة والصّور والأشياء. التحق في أواخر الخمسينات بالدّادائيين وبأنطونان أرتو ثمّ اقترن اسمه لاحقا بتيّار "الهابنينغ" الذي كتب تاريخه في مقالات عديدة. عمل مدرّسا بجامعة باركلي وسان دياغو منذ سنة 1974 وكان له تأثير كبير على الفنّانين.

2 Ibid, p. 82.



إنّ تأكيد شاكر حسن على ثلاثة ظواهر فنيّة: الفن المحيطي/فن الأرض/الفن الأيكولوجي، بالشكل الذي بيناه يعكس وجهها من وجوه طبيعة التّقبل العربي للاصطلاحات الغربيّة ولعلّ مأتى الاضطراب والتشوش أحيانا يعود إلى التقارب الموجود بين التيارات الفنيّة في أواخر النّصف الثاني من القرن العشرين وتمثّل هذه التيارات الفنّ المعاصر بامتياز.

لقد بيّن شاكر حسن أنّ التّوجّه المحيطي له قاع فكري مبثوث في الفكر الإسلامي منطلقا من النصّ القرآني في اعتباره أنّ المناخ السّماوي هو المستقرّ البيئوي للمحيط وأنّ ذكر الأرض والسّماء في النصّ القرآني قصد به التأكيد على هذا البعد المحيطي. ويمثّل هذا النزوع إلى ربط الفكر المحيطي بالقرآن نوعا من الرّبط المبسّط جدّا الذي يسقطه الفنّان ليخلق نوعا من التّجانس في رؤيته الفكرية والفنية وبحثا عن فعل تأصيلي وذاك ما سيجعله يربط أيضا الفكر الصّوفي بالفكر المحيطي حيث اعتبر أنّ فلسفة الفكر الإشراقي للسّهوردي هي صورة أخرى للمناخ المحيطي جاعلا من التجربة الرّوحية تجربة محيطية فالتمييز الذي أجراه السّهوردي بين "التّحت" و"الفوق" مكّن شاكر حسن من الحديث عن "جغرافية روحية" مؤكّدا على أهميّة ما بين الأرض والسّماء أي ما بين الفوق والتّحت وتلك منزلة لاتقع فيها غير الرّوح وعليه فإنّ الفكر المحيطي يقع بالضرورة، حسب رأيه، في هذه المنطقة التي يسمّيها بـ "البرزخ" حيث الإشراق. ويهدف الفنّان من هذا التأكيد على القيمة الرّوحية للتّوجّه المحيطي العربي إلى إثارة الفارق التّوعي بين التجربة العربيّة والتّجربة الغربيّة. ولكن إذا كانت التجربة الغربيّة قد اتّجهت نحو الفنّ البيئي عامّة، في شتّى مظهراته، لإعادة مساءلة تعريف الفنّ ومواجهة لأيّ صبغة تجاريّة تعلّب الفنّ في المجتمعات الرأسماليّة، وكتعبير عن أزمة الحياة البشريّة إزاء تنامي النّتائج السلبية للتّقنية على البيئة، فإنّ اتّجاه شاكر حسن كانت له دوافع مختلفة هيأتها نظرتة المخصوصة للبيئة العربيّة في صلتها بإيديولوجيته.

### 2-3-1- الفنّ المحيطي كهاجس فنيّ عربيّ:

لا ينطلق شاكر حسن من المعين الغربي فقط وعله في ذلك قد اطّلع على بعض التّجارب العربيّة التي نهلت من البيئة العربيّة ومن جغرافيتها لتعتمدها في صياغة العمل الفنيّ. إنّ انشغال الفنّان العربي بهذا التّيار بدا واضحا في تجارب

عديدة مثل الفنان السوري فاتح المدرّس الذي ألصق التراب على لوحته والفنان المغربي محمّد القاسمي الذي شرع منذ 1977 في توظيف التربة المحليّة في العمل الفني وقام بوضع راياته الملوّنة على صخور الشاطئ الأطلسي في بلدته الرّباط.

يربط أسعد عرابي التّوجّه العربي لفنّ البيئة بنوع من الرّومانسيّة وباقتفاء أثر الماضي أي هي عودة نكوصيّة. يقول: "يرتبط مفهوم "البيئة" بالنسبة إلى الكثير من الفنّانين العرب بالتّراث البصري وذخائر ذاكرته (من رقص وحروف ومظاهر شعبيّة) تستمرّ من خلال استلهاها خصائص الهويّة الحضاريّة، فالبيئة في هذه الحال منوطة بالموروث والمعاش ثقافيًا مندمجة أحيانًا بالحساسيّة الرّومانسيّة الإطلاليّة أو العشق المستحيل والحنين إلى الأمس.<sup>1</sup> وإذا كان الفنّان العربي قد تعامل مع الإرث الغربي من زاوية الاتّباع باستغلال المتاح في البيئة العربيّة لدججه في اللوحة الفنيّة. فإنّ هذا التّوجّه يجعلنا نقف عند أوجه فهم ما اصطلاح على تسميته بـ "فنّ الأرض" في الغرب وبـ "فنّ البيئة" لدى العرب بشكل عامّ.

إنّ ما ينادي به شاكر حسن لا يتّصل بماهيّة "فنّ الأرض" أو "الفنّ الأيكولوجي" في الغرب وإنّما حدود تعريف "فنّ البيئة" لديه قائم ببساطة على استغلال الفنّان العربي لما في بيئته من مكوّنات معماريّة أو طبيعيّة وتوظيفه في اللوحة الفنيّة. لذلك لا يدعو إلى إنشاء تنصّيات أو نحتيّات في أماكن طبيعيّة ومما يدعم هذا التّوجّه قراءته التاريخيّة لبدايات "الفنّ المحيطي العراقي" حيث يعتبر أنّ الرّسوم الطّبيعيّة التي كان يقوم بها رائد الفنّ العراقي عبد القادر الرّسام تعبّر عن رؤيته المحيطيّة وأنّ أعمال الفنّان رافع الناصري التي تشهد بأهميّة البيئة العراقيّة ودواخلها وتستخدم العناصر الطّبيعيّة مثل الجبال والكتل الفضائيّة، مثّلت بدورها انخراطًا في المحيطيّة. كما بيّنت أعمال الفنّان سلمان عبّاس في السّتينات ملمحا محيطيًّا من خلال رسم القباب والمشاهد المعماريّة. وحقّقت أعمال سالم الدّباغ انتماءها المحيطي، في رأي شاكر حسن، عند تمسّكه بالشّكل المربع فيما استلهمه من شكل الكعبة الشّريفة واهتمّ أيضًا بالطّابع المدني فكان واقعيًا في استخدام الفضاء ولجأ إلى الكتابة العربيّة والسّحنة الملمسيّة للأرض والجدار. وأمّا الفنّان محمّد مهر الدّين فقد اعتبره شاكر حسن من المعنّيين بشأن المحيط أيضًا من خلال استعماله للإشارات مثل الأسهم والدّوائر ورسوم الأطفال. وشدّد شاكر حسن

1 أسعد عرابي: وجوه الحدّاث في اللوحة العربيّة - ص 99

على أهمية تجربة الفنان هناء مال الله التي استخدمت تقنية التكرار والتربيع وجعلت من فضاء اللوحة مادة خام ونجد لفعلها الفني أثرا في كتاباتها، فهي تورد حول أهمية المادة الخام: "يستبطن سطح اللوحة المحسوس (مادتها الخام) رؤية الفنان مثلما تستبطن رؤية الفنان مادة اللوحة الخام المختارة. اللوحة في هذه الحالة، مساحة أو فرصة لاشتباك المادة الخام (المدركة حسيا) مع امتداداتها التخيلية والمؤولة. فبعد زوال إلغاء الحدود التي تنظر إلى اللوحة باعتبارها شكلا ومضمونا، أصبح من الممكن القول: إن المعنى أو المضمون متأصل في الشكل لا أكثر"<sup>1</sup>.

أصبح الفنان، بهذا المعنى الذي أضحي عليه سطح اللوحة، يعطي أولوية مطلقة للمادة الخام وهو ما يتواشج مع رؤية شاكر حسن نفسه وكأنا بالفنانة هناء مال الله تنحو نحوه، وهي التي أقامت معه سنة 1997 رفقة خمسة فنانين آخرين، معرضا فنيا في إطار الجمعية الملكية للفنون الجميلة بالأردن، حمل عنوان "المحيط والبيئة في الفن العراقي". كما ساهمت معه في كتابة النصّ التقديمي للمعرض فبينما معا أن اختيارهما لموضوع البيئة لا يبنى على ما أنتجه التّقدّم العلمي من تلوث البيئة، وإنما يأتي للكشف عن علاقة الإنسان بالعالم في شكل انصهاري.

لقد تمّ تجاوز النظرية التقليدية القائمة على الفصل بين الشكل والمضمون التي كانت الذات بمقتضاها تسبق الموضوع، في حين أن العلاقة في بناء العمل الفني أصبحت مؤسسة على نوع من الحوارية والتوتر حيث يحلّ المشاهد في موقع الصّدارة ليقوم بينه وبين العمل الفني حوارا وهو ما تتيحه المادة المحسوسة حين تستل من المحيط البيئي الذي يعيش فيه الفنان. ولئن مثلت هناء مال الله الجيل الجديد من الفنانين المدركين لأهمية المادة في تجربة الفنان فقد استفادت من أطروحات شاكر حسن خاصّة أثناء إقامته في عمّان وتحديدًا إبان إدارته للحوار النقدي في "دائرة شومان للفنون".

غير أن هذه الإشارات التي يقدّمها شاكر حسن لا تعكس فعلا محتوى "الفنّ المحيطي" إذ سيتحوّل كلّ عنصر تشكيلي له مرجعية محيطيّة جزءا من الفنّ المحيطي، وذلك ليس إلّا تعميما كبيرا لماهية الفنّ المحيطي إجمالا. وعليه فإنّ شاكر حسن يصطدم بخلوّ الفنّ العراقي من النّاتج الفنّي التابع من التّصوّر المحيطي على الشّاكلة

1 هناء مال الله: المادة الخام: سطح اللوحة المحسوس والتخيّل - مجلة "الفنون" - مرجع سابق

الغربية ولذلك اندفع إلى بيان ظواهر عامة جدًا في مشهد الفن العراقي، إذ أن هذه الطريقة قد تجرّ أيّ باحث فني إلى اعتبار الفن الانطباعي مثلاً فناً محيطياً انطلاقاً من المقاييس التي ضمّنها شاكر حسن.

إنّ تضمين تجارب بعض الفنانين العراقيين السابق ذكرهم في "الفن المحيطي" هو من قبيل محاولة إيجاد جذر عربي ممكن لما سيلوره شاكر حسن لاحقاً. ومثلما بيّن أنّ الفكر الإسلامي يحتوي على الفكرة المحيطية فإنّه لم يجد بداً من اصطناع سلف ممكن لرؤاه في الفن العراقي، رغم أنّ الهاجس المحيطي في هذا الفن متبلور بشكل أكثر وضوحاً في بعض تجارب فناني المنفى في نهاية التسعينات وبداية الألفية الثانية مثلما نجد في تجربة الفنان العراقي عباس الكاظم. لقد قام شاكر حسن بتبني الفكرة المحيطية لا لكي ينشئ أعماله الفنية في المحيط وإنما ليستلّ من البيئة العراقية والعربية عامة ما يضيفه إلى لوحته المسندية، فقام بإقحام عناصر البيئة المحلية. ويعتبر شاكر حسن أنّ للمحيط بعداً روحانياً، فخاماته تجمع بين قوى الطبيعة ودورة الحياة، إذ في كلّ عنصر منه بعد خفيّ وغائب عن المشاهدة بالعين وإنما تتمّ مشاهدته بالحدس. يعلّق واصفاً هذا البعد الغيبي: "على أنّ أيكولوجيا الرّسم عندي هي التي تستخدم فيها خامات محيطية تحفل في باطنها بطاقات يمكن إظهارها عن طريق الأداء، ولعلّ في ما يسمّى بالعمل الفني الجاهز Ready made كما طرحه رائده مارسيل دوشامب ما يوضّح هذه الفكرة التي لا تقنع بظاهريّة الوجود الفني بل تتجاوزها إلى خفائه أيضاً"<sup>1</sup>.

لئن ربط شاكر حسن بين العنصر المحيطي وبين ما توصّل إليه مارسيل دوشامب، فإنّ هذا الرّبط قد لا يستقيم من عدّة أوجه أولاها أنّ دوشمب لم يقطع شيئاً من المحيط فأقحمه في لوحته الفنية، بل كان معادياً للوحة الفنية في المرحلة التي توجّه فيها إلى الأشياء الجاهزة أو المستعملة. وثانيها أنّ غاية دوشمب ليست الإشارة إلى باطنية العمل الفني بل إنّّه أراد أن يغيّر نظرة الناس للعمل الفني، حيث كان يعتقد أنّه من صنع الفنان لا محالة، فأدخل مفهوم الاختيار، أي أنّ الفنان بمجرّد اختياره للشيء حتّى وإن كان مبتدلاً، فإنّ ذلك يردّه عملاً فنياً. ثمّ إنّ دوشمب ثار ضدّ الصنمية التي تحوّلت إليها الصّورة ونادى بمعاداة اللوحة التي كان بدوره من مبدعيها.

1 شاكر حسن آل سعيد: المحيط والبيئة والأيكولوجية في الفن العراقي - ضمن كتاب ندوة "الخط العربي" - بيت الحكمة، تونس، 1997 - ص 204.



أحيانا يتلقف الفنان شاكر حسن بعض النتاج الفني الغربي دون أن يتفحص تفصيلاته التي قد لا تتفق مع رؤيته، إذ لم يهدف دوشمب إلى تنبيه المشاهد إلى البعد الغيبي للمبولة مثلاً ولم يسع في فنه إلا للهدم وهو سليل الدادائية الأمريكية.

إن فكرة معاداة اللوحة تأخذ تشكّلها المختلف لدى شاكر حسن فهو لم ينصرف عن اللوحة المسندية، بل أراد أن يضع إشكاليته الرئيسية في تجاوزها انطلاقاً منها، بدعوته إلى "البعد الواحد" في شكل استدعاء المحيطية في الفن. فقد انسبني تصوّر الفنّ لديه في الفترة الأخيرة من أطروحاته على أنّه يعني: "لا مقروئية اللوحة"، فاللوحة هي الحدّ الفاصل بين الإنسان والعالم ولأجل إفناء هذا الحدّ رأى شاكر حسن أن يستقدم عناصر المحيط والبيئة للقضاء على الوجود الذاتي للوحة فتوصّل إلى الرّسم على صفحتي الورقة وحاول أن يستبعد ذاته في كلّ ما يرسم معتقداً أنّ ذلك ينتهي بشجب كلّ ذات أخرى فتتحقّق لا مقروئية اللوحة. إنّّه قد اعتقد بأنّ شطب اللوحة يكون بانحسار النزعة الذاتية وباستدعاء العناصر المحيطية. ولم تكن هذه التّصورات بعيدة الغور في شكلها النظري فحسب بل إنّ شاكر حسن طابق بينها وبين حياته وعلاقته بأعماله الفنيّة.

لقد انتبه الناقد سهيل سامي نادر أثناء الإعداد للمعرض الاستيعادي للفنان شاكر حسن في بداية تسعينات القرن العشرين إلى الحالة الرديئة جدّاً التي كانت عليها هذه الأعمال، حيث أهملها شاكر حسن في بيته، وأهمّل تأريخ بعضها وتوقيعها ممّا أثر على عمليّة عرضها. وبحثاً عن تفسير لهذا الإهمال رأى سهيل سامي نادر أنّ الإهمال قد يكون وليد إيمان الفنان بأنّ الفنّ لعبة لذلك ما من داع لحفظ الأعمال أو أنّ ازدياد الفنان لمفهوم الإنجاز في العمل الفنيّ هو الذي دفعه لذلك وهو ما ينتج نوعاً من التّطابق بين الرّؤية الفنيّة للفنان وبين واقع تجربته الحيّاتيّة. وقد استبعد الافتراض الثّاني بدعوى أنّ فكرة عرض الأعمال الفنيّة على الجمهور تفنّد القول بتهميش العمل الفنيّ والرّغبة في القضاء عليه.

لقد لامس سهيل سامي نادر صلة الإهمال بفكر شاكر حسن دون أن ينتهي إلى إقرار هذه الصّلة بشكل نهائيّ، فبعد تقديمه لافتراضات متوسّلة بأفكاره، انتهى إلى الإقرار باحتمال بسيط يتعلّق بالإهمال الإنسانيّ كسلوك ممكن.

إنّ إهمال شاكر حسن لأعماله الفنيّة في مخزن بيته هو أشبه بإيداع القطع الفنيّة الأثريّة في مخزن أحد المتاحف حيث تتعرّض لفعل الزّمن فتتغيّر ساحتها، ثمّ إنّ

شاكر حسن يمارس الفنّ ضدّ صنميّة الذات فكيف يتفنّن في حفظ اللوحة التي يسعى إلى تخطّيها ألم ينادي مرارا بأن تكون مجرد حالة شهوديّة؟

لقد بدا النّزوع الأركيولوجي مجسّدا في إهمال العمل الفنّي، وإذا كانت اللوحة تحدّ من العلاقة المباشرة للإنسان بالعالم فكيف يسعى الفنّان إلى حفظها وهو الذي أفنى حياته لأجل تحقيق الفناء؟ ألم يسعى شاكر حسن إلى أن تكون اللوحة أثرا، لذلك أهملها حتّى لا يبقى منها سوى الأثر؟

كلّ هذه الاحتمالات تؤكّد الخلفيّة الصّوفيّة لشاكر حسن، حين تتحوّل أعماله الفنّية إلى مجرد أجزاء متناثرة في المحيط يصيبها ما يصيبه وتتبدّل بفعل المكان والزّمان. كما أنّ ثنائيّة الظاهر والباطن تبقى إجرائيّة في مستوى النّظر إلى الأعمال المهملة للفنّان، إذ أنّنا نحكم على ظاهرها بالإهمال بينما لا نتفحص باطنها أي ما تحويه، بعبارة شاكر حسن، من أصل خليقي.

لقد عبّر شاكر حسن عن هذه الوضعيّة بقوله: "ستبقى اللوحة عالما مستقلاّ (يستطاع قراءته كما لا يستطاع قراءته أيضا) فهو ملك نفسه. وهذا هو أيضا معنى (لا-مقروئيّتي) إياه من قبل حين رسمتها. فياله من ضياع؟ وياله من استيعاب لأيكولوجيا الوجود في الفنّ؟ إلى أين سيقودنا هذا البحث المضنيّ؟ ذلك ما لا يستطاع الإجابة عنه، أو التنبؤ به فهو خارج عن استطاعتنا ما دمنا على قيد الحياة ولأنّه نفحة من نفحات الرّوح فهو قدرنا."<sup>1</sup>

إنّها وضعيّة مستعصية جدّا يغالب فيها شاكر حسن مواضع التّواصل، حينما يكون العمل الفنّي منذورا للأمقروئيّة وإلى الفناء مثل أيّ عنصر محيطي. ذلك أنّ التّأصّل الذي يتطلّبه مثل هذا التّصوّر يفترض إمعانا للنّظر في باطن الأشياء.

وقد دفع السّعي الحثيث إلى البحث عن الخفيّ في الظاهر، لاستغلال شاكر حسن مفردة الجدار في التعبير عن هذا التّوجّه وذلك في مستوى الخامات اللّونيّة في عالم المعمار كالإسمنت والجصّ والأصباغ ووظف ما في الجدار من مميّزات ظاهرة كالشّقوق والفوهات. ولكن كيف بلور هذا الاتّجاه نحو الجدار في فنّه؟ وآية مؤثّرات ساهمت في ذلك؟ وكيف عبّر عن خلاله عن تصوّر "البعد الواحد"؟

1 شاكر حسن آل سعيد: رؤيتي الفنّية - ورد في كتيب معرض الجمعية الملكيّة الأردنيّة - 1997 - ص 5.

## 2-3-2- من جدران الفنان الغربي إلى جدار شاكر حسن:

لقد مثل الجدار في الفن الحديث، منذ ثلاثينات القرن العشرين، مصطلحا شائعا في المنجز الفني الغربي للفنانين الملتزمين فقد انحسرت الفتحة الرومنطيقية في اللوحة المسندية إزاء تنامي جدار عموم الجماهير. إن توجه عديد الفنانين الغربيين أمثال بيكاسو وفرنان ليحي وماتيس إلى الرسم على الجدران وميل بولوك إلى اعتبار الجدار فضاء يوتوبيا للرسم وانتهاء دوييفاي إلى اعتباره فضاء تخيليا، جعل من الجدار موضوعا مميّزا في الثقافة الغربية عموما وربما ساهمت رمزية الجدار في الفكر الوجودي في بيان أهمية مخصوصة له. ألم يكن "جدار" سارتر حمّالا لأفكار جديدة؟

إن الرسم الفرنسي بشكل خاص عرف في بداية الخمسينات أزمة حادة مزّقت المشهد التشكيلي إلى قطبين إثنين: الفن التجريدي والفن التشخيصي وما استرُفد منهما من تيارات كثيرة. وانعكس ذلك على نتاج الفنانين الفرنسيين ونظرائهم الأوروبيين الذين استقروا في باريس ومن أبرزهم أنطونيو تايباس الذي تأثر به شاكر حسن في توجهه نحو مقولة "الجدار".

كان تايباس في بداية الخمسينات قد استقرّ بباريس والتقى إثرها بيكاسو باحثا عن طابع فني خاص يتجاوز المعطى الإيديولوجي ويدافع عن الذاتية في وجه الاحتياح الاجتماعي ومتصفا بخصائص الأركيولوجي الذي يبحث في ماهو مهمل من الأشياء المبتدلة في الحياة اليومية ليجعل منها عنصرا فنيا، وهو على نهج مارسيل دوشامب في مستوى الوجهة الجامعة وليس في مستوى التفصيلات الفنية. إذ يتفق معه في ضرورة إقحام العناصر الحياتية التي ظلت مدار استهجان، إلى العمل الفني وهو إضافة إلى ذلك يستدعي استعارة "الجدار" دون أن يرسم على الجدران في حدّ ذاتها كحامل. وقد انتهج شاكر حسن هذه الطريقة مع فارق نوعي في بيان الخلفية المعرفية لتناول "الجدار". وليس من الغريب أن يستدعي أنطونيو تايباس ما تزخر به ذاكرته حول جدران موطنه "كاتالانيا" Catalagne دون أن يوظف جدران شوارع باريس، أي أنّه ينطلق من المحلي ليبيّن معاناة أبناء قومه، فالخربشات والشقوق التي يحدثها في لوحته تتخذ بعدا إيروسيا تتكشف فيه اللوحة على عنف الواقع السياسي الإسباني وذلك ما يعكس صلة الفن بالواقع في أعماله. كما أنّه ليس من الغريب أن يقرّ شاكر حسن بأهمية "الجدار" كمرآة عاكسة لما هو موجود

في العالم الموضوعي ولكن رؤيتيهما تختلفان في مستوى النظر إلى هذا الواقع. لقد لجأ تابياس إلى "الجدار" ليصوغ من إشارات دفاعه عن قضية شعبه فعاد إلى أبسط شيء وهو بلدته الصغيرة "كاتالانيا" وإلى جدرانها العتيقة يسلم منها ملمسيتها وركامها وتشققاتها وفوهاها منطلقا من دور الفنان في تلك اللحظة التاريخية. إنه يعتبر أن "مهمة الفنان لا تقتصر على فعل التقبل. إن عمله ليس كما نخال مجرد انعكاس لحقبة ما. أعتقد أن الفنان يمكن أن يلعب دورا فاعلا وهو مثل غيره في قطاعات أخرى، يحمل بين يديه سلطة تحوير هذه الفكرة عن الواقع.<sup>1</sup> لكن شاكر حسن انطلق من عناصر الجدار لينشئ تصوّرا جديدا للعمل الفني وللّفنّان حيث يبتعد الفنّان عن ذاتيته لينغرس في العالم وذلك على خلاف ماذهب إليه تابياس في اعتبار الجدار مرآة الذات الحضارية. وإن دعا شاكر حسن إلى الاحتفاء بعناصر الجدار ومكوّناته فذلك لدعم فكرة سلبية الفنّان وفناء ذاته إزاء حضور لما هو موضوعي في المناخ والجغرافيا ولآثار الزمن على واجهة الجدران.

إن فكرة "الجدار" مسئلة أيضا من تأمل شاكر حسن طيلة سنوات لما أحدثته الزمن في اللوحات الجدارية الرافدية القديمة، فالعامل الأثري كان حاضرا في تلمس هذه السبيل الجديدة التي تفتن إليها، فعاد إلى الجدران المهجورة والقديمة باحثا فيها عن العمق التاريخي، عن أنفاس الغائبين من الآشوريين والسومريين والأكديين، متفحّصا في هذا الحوار القائم بين أثر الماضي وترسّبات الحاضر. بيد أن هذا الشاهد العتيق لم يمنعه من تفحص "الجدار" العراقي المعاصر في تلوّناته المختلفة بما هو مرآة للحياة اليومية للشعب العراقي، فقد حملت هذه الجدران خربشات دينية وأدعية وشعارات سياسية وكلمات بعض حروفها مقروء وبعضها طواه الزمن في الغياب من جمل العشق الممنوع وكلمات الصبية والأطفال الذين خطّت أياديهم جملا وخطوطا حرّة. هذه الجدران المفتضة حملت مشاعر فئات عديدة في أزمنة متفرقة وسجلت العابر من الأفكار وعبرت عن تجلّي اللاوعي وهو ينفضح على سطح جدار الجماعة فتبنى الكلمات إلى الجهول. هذه الجدران المنفتحة في عراء الطبيعة أكانت جدران المدينة أو القرية فهي في حوار موضوعي مع المناخ، لذلك تنغرس الحروف والكلمات في الجدار مسلّمة نفسها لعوامل التغيّر والتّحريف والنقصان، كما أن الجدران معرّضة لتدخل الإنسان فأحيانا يطلي الكلمات فيخفيها تحت

1 Antoni Tàpies: *La pratique de l'art*, op.cit, p. 54.



طبقات الطلاء وأحيانا يتبول عليها أو يتقيأ. إن الكلمة المكتوبة على الجدار تكون عرضة للانتهاك والتشظي لأنها عارية من الانتماء إلى ذاتية بعينها حيث أصبحت تعبر عن الموضوعي مادامت في فضاء علني وعمومي.

إن شاكر حسن لا يبحث في هذه الكتابات والحروف عن تشخيص لذاكرة الإنسان العراقي، بل هو يبحث عما هو أعمق من ذلك. فـ "الجدار" مهما تقدم فهو منفتح على زمنية الحاضر، أي أنه موصول بهذا الزمن الذي طالما سعى الفنان إلى تأصيل البحث فيه هذا الزمن المتشابك والمتداخل والموغل في أثلام الجدار. ويذكر ياسين النصير حول أهمية جدار شاكر حسن وتخصيصا قيمة الانتباه إلى الخطوط المحفورة في طبقات الجدار: "هي ثيمة مبتكرة بعضها غربي، بول كلي وبيكاسو وماتيس ولكنها تتحول عند شاكر ليس إلى جمالية حروفية، ولا إلى البحث عن طاقة الحرف العربي التعبيرية [...] بل يبحث شاكر حسن من خلالها عن المكثون الروحي لمستويات الجدار. فالحروف عنده طبقات ليست بمستوى واحد من العمق: جزء منها غائر وعميق ومظلم وحاد وثخين، فيكون بثرا زمنية مليئة بالماضي، وجزء منها منساب رخوي على السطح الخارجي [...] وجزء ثالث متقطع موصول يقع لونية داكنة، وكأنه تراكمات زمنية وحالات شعبية مر عليها الزمن فانفصلت عن المسيرة، لكنها بقيت كأثر قديم شاهد ودال [...] وجزء رابع متعرج وكأنه يتجنب الاصطدام بأزمة وأمكنة معاصرة هي البعد الشعبي الفردي الذي لم يزل موجودا ومؤثرا على رغم كل التقدم الذي أصاب اللوحة الفنية وجردتها من الفردية والتجزئية.<sup>1</sup> إن هذه المستويات المتعددة لاستعمال ما في الجدران من تضاعيف تحضر في أعمال شاكر حسن تجاوبا مع رؤيته النظرية. لقد حملت لوحته الفنية ماتحملة تلك الجدران المكتزة بالألوان والبقع والخطوط والطبقات الاسمنتية والجصية والممتلئة بالمأثور الشعبي والديني في مواجهة حداثة المدن.

تعشق شاكر حسن ذخائر "الجدران" في مستواها الشكلي والدلالي ولم ينصرف إلى اعتبارها مرتكزا لنقد إيديولوجي لوضعية الحداثة العراقية المعطوبة وإنما نظر إلى "الجدار" كموضوع فني يحكم أطروحاته لقضية الزمان والمكان. إن الموقع

1 ياسين النصير: المدينة والحداثة وجدار شاكر حسن آل سعيد الفني - مجلة "جريدة الفنون" - مرجع سابق - ص 51.

المكاني ثابت على اختلاف تنوع الأزمنة التي لها ثباتها النوعي أيضا فالليل والنهار يتعاقبان والفصول الأربعة ثابتة بدورها ولها تعاقب سكوني، ويشكل هذا الحضور الزماني "آنا" ممتداً، إذ ينتهي الفصل من حيث يبدأ آخر إلى أن يعود إلى الابتداء مجدداً في شكل دائري ويبيّن "الجدار" هذا الإقرار، فـ "الجدار" سطح يواجه التراكم مثلما يواجه التعرية وهي ثنائية ضدية شبيهة بتناوب الليل والنهار والفصل والفصل والأبيض والأسود. وكل هذه التناوبات تقع في المكان الذي يتجذر فيه الزمان. يبرز شاكر حسن أن: "ما بين الشقوق والفوهات يتحدّد معنى الفضاء على السطح التصويري [الشقّ انتشار أفقي أما الفوهة فهي امتداد عمودي] مثلما يتحدّر معنى الأرض في العلاقة الناشئة بين التراكم والتعرية، فهذا هو الزمان: إنه التقاء التراكم والتعرية في ظهور الفوهة من خلال السطح التصويري. إنه حافة هذا الالتقاء الفاصلة بين الفراغ والامتلاء."<sup>1</sup>

لقد مثلت الشقوق بالنسبة لشاكر في فترة السبعينات شكلاً اختزالياً لمعنى انسيائية الخطّ العربي لكنّها أصبحت في تجاربه اللاحقة مجرد حدود فاصلة تقسم أجزاء اللوحة لتبني فيها منظومة ذات تركيب مخصوص. بذلك أضحي "الجدار" معنياً بالواقع المادي الشئّي أكثر من كونه مرآة للواقع الاعتباري. من هنا بدأ الاختلاف مع التصورات الغربية للجدار وألحق شاكر حسن بجداره رؤيته الصوفيّة التي ترى في السطح التصويري إمكاناً لقيام "البعد الواحد" وأصبح اقتباس تقنيات الجدران والأرض مسلكاً للبحث عن فناء الفعل الفني في الوجود. ويبيّن هذا التوجّه الاهتمام الكبير الذي أولاه شاكر حسن إلى مصطلحي "الشّيء" La chose و"الشّيّة" La choséité في الفنّ، فقد عالجهما في كتاباته الأخيرة، معتبراً أنّ مبحث "الجدار" الذي انخرط في الفنّ المحيطي قد قاده إلى سير أغوار "التعبيريّة الشّيّة".

### 2-3-3- الظاهرة الشئيّة وتحولات العمل الفني:

يتناول شاكر حسن مصطلح "الشّيء" في إطار الوجود الشئّي في الفكر الإنساني ولما لـ "الشّيء" من صلة وثيقة بالعمل الفني في الفكر العالمي إلى درجة تحوّلته إلى ظاهرة أثّرت في الفنّ المعاصر. وقد ظهرت الاستعمالات الأولى لهذا

1 شاكر حسن آل سعيد: في معنى الزمان بوسائل مكانية - مجلة "فنون" - العدد 24 - 1996 - ص 20.

المصطلح في بداية الثمانينات وقد ربطها بالأثر، ناهيك أنه بلور خطوطه العامة في مقال موجز حمل عنوان "مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنية" وكان هذا المقال أشبه ببيان فني أوضح فيه شاكر حسن اعتماد العمل الفني كأثر وكشيء متجاوزا البعد التشخيصي والتعبيري للعمل الفني. فكيف عرّف شاكر حسن "الشيء" في حدود أطروحته الفنية؟ وما صلتها بـ "البعد الواحد"؟ وهل مثلت تطورا لفكره أم ارتكاسا إلى نقطة واحدة وعودة على بدء؟ وما مدى التعلق بين "الشيء" و"الأثر" في رؤيته الفنية؟

#### أ- "الشيء" كمعضلة فكرية:

يعدّ مصطلح "الشيء" من أقدم المصطلحات التي تفيد اللبس، فلا شك أنه مشكليّ في التعريف والحدّ في الطرح الفلسفي وهو كذلك موغل في الالتباس حينما يترلّ في العمل الفني. يعرفه جميل صليبا بقوله: "الشيء في الفلسفة الظواهرية يساوق الفكر ويساويه لأن مفهوم الشيئية يوجب تصوّر أمرين: الشيء بذاته، والآخر ظواهره والشيئية غير الوجود في الأعيان مثال ذلك قول ابن سينا: "فإن المعنى له وجود في الأعيان ووجود في النفس وأمر مشترك فذلك المشترك هو الشيئية"<sup>1</sup> إن قيام المعنى على ظاهر وباطن يلتبس بتعريف "الشيء" حين ينظر إليه من زاوية العرض والجوهر. ولقد تجادل العرب منذ القدم في شأن تعريف "الشيء" قبل أن يتولّى المفكرن الإسلاميون تناوله فالخلاف بين الأشاعرة والمعتزلة شائع في أمر هذا "الشيء" إذ يرى الأشاعرة أن "الشيء" لا يمكن أن يطلق إلا على ماهو موجود ومعلوم كقولنا: حجر أو طاولة.. ولكن المعتزلة يرون بأن "الشيء" يشمل المعلوم وهو قسمان موجود ومعدوم. فالأشاعرة ربطوا "الشيء" بالموجود أي المرئي والحسّي على حين أن المعتزلة اعتبروا ما لا يرى بالعين المجردة وكان من المعلوم: "شيئا" مثل قيام الساعة، الحشر والنشر. ولئن كان لعلم الكلام آثاره البارزة في وضع تعريف ملتبس وليس فيه اتفاق، فإن النظرة الفلسفية العربية لم تخرج كثيرا عن هذا الاضطراب الحاصل في النظر إلى المصطلح وربما انفلت ابن سينا نسبيا من أغلال علم الكلام لكنّه بقي عند حدود القول بوجوده في الأعيان وآخر في النفس.

1 جميل صليبا - مرجع سابق - ص 713.

إن مصطلح "الشيء" لم يتبلور إلا مع الفلسفة الحديثة، ولذلك وجب التنبّه إلى الاختلاف "الإبستيمي" بين الرؤية الفقهية العربية وبين الرؤية الغربية، فلا يمكن الجمع بينهما، إذ أن الاختلاف المركزي في قضية الوجود تبقى السياج المعرفي لأي محاولة في تعريف مصطلح "الشيء".

لقد اشتقت اللفظة الفرنسية Chose من اللفظ الإغريقي Causa وأحالت على معنى "الواقع" وتناول الفلاسفة الغربيون المصطلح أمثال هيغل وكانط. وبقيت المقاربة الوجودية والفينومينولوجية من أبرز المقاربات التي ربطت "الشيء" بالعمل الفني. يوضّح دور كهلم أن "الشيء يتعارض مع الفكرة"<sup>1</sup> وهو ماعنته بعض اتجاهات الفكر الحديث في القول باستعادة الأشياء حضورها الحسي بدل أن تغيب خلف البنية الذهنية. ولم يكن القرن العشرون غير قرن اكتشاف أهمية الأشياء حيث شهد الأدب الفرنسي أيضا رجّة كبيرة مع إطلالة ديوان "نصيب الأشياء" سنة 1942 للشاعر الفرنسي فرانسيس بونج Francis Ponge (1899-1988) الذي جعل من الأشياء مصدر الكلام والمعرفة ومثلت هذه العودة إلى الأشياء ذاتها عمق التوجّهات الثقافية الفرنسية عاضدها في ذلك اتجاه ميشال فوكو أيضا في كتابه "الكلمات والأشياء". ولعل هيدغر هو أبرز من تصدّى لمصطلح "الشيء" في إطار درسه لأصل العمل الفني، إذ يقرّ بأن العمل الفني "شيء" ولكنه يحمل طابعا "شيئيا" مختلفا عن "الشيء". لأن العمل الفني هو في بداية الأمر ليس عدما ويشترك مع "الأشياء الطبيعية" والأشياء الاستهلاكية في اعتبارها أشياء. ولكن ماالذي يهب "الأشياء" وجودها؟ إنها المادة الدائمة الوجود في "الشيء" والتي تتجمّع في ظاهر لن يكون غير شكلها. ولأجل تبسيط هذه الأطروحة يعمد هيدغر إلى اعتماد مثال لوحة "زوجي حذاء" لفان كوخ. فهذه اللوحة لم تعبّر عن الوجود الواقعي بل عبّرت عن جوهر الأشياء، فعالم الحياة الريفية كلّها قد تجسّد في زوجي حذاء الفلاح وكذلك هو الفن في كشفه عن حقيقة الوجود. ويبيّن هيدغر كيف أن "الحذاء" في العمل الفني مستقلّ بنفسه عن مادة الحذاء قبل صنعه وعن الحذاء المصنوع في حدّ ذاته، فهو يتجلّى كظهور في لوحة فنية ولذلك يميّز هيدغر بين "الأشياء المجردة" باعتبارها موجودة دون أن تكون أو لا تكون صالحة لخدمة شيء ما، وبين "الأشياء النفعيّة" التي تعبّر عن انتمائها للبعد الوظيفي وأخيرا "العمل

1 Cité in *Dictionnaire de philosophie* de Jacqueline Russ, Bordas, 1991, p. 44.



الفني " باعتباره شيئاً مختلفاً. وقد يستعيد هيدغر بهذا الشكل ما ذهب إليه كانط في التمييز بين الشيء المنفعي وبين العمل الفني أي الشيء الذي لا غاية له. يؤكد هيدغر على اكتساب "العمل الفني" لعالم مستقل لا يحيل على أي انتماء لعالم خارجي، فهو لا يحيل على معنى لأن له وجوداً خاصاً وهو مدار انفتاح الموجود على وجوده ويتلخص في حدوث الحقيقة ورغم أن "العمل الفني" يعتمد على المواد التي تنتمي بالضرورة إلى الأرض - ومن سماها الانغلاق - فإنه يبقى محافظاً على طابعه الرئيسي الذي يمثله الانفتاح. فالتحات يستعمل الحجارة ولكنه لا يستهلكها والرّسام يستخدم الألوان بشكل مختلف عن استخدام "الدّهان"، لهذا تحضر المادة ولكن البعد الأدائي يجعلها قائمة على الاختلاف مع طبيعة الاستعمال الاستهلاكي/المنفعي.

إنّ العمل الفني يعود إلى الأرض، لكنه يفتح على الجوهر. ولعلّ اتّسام العمل الفني بهاتين السّمتين: الانغلاق والانفتاح هو ما ينتج التّعارض والصّراع. يقول هيدغر: "إنّ العالم هو انفتاح المنفتح أمام الخيارات الجوهرية البسيطة الرّحية في مصير شعب تاريخي. والأرض هي ظهور المنغلق الدائم [...] عندما يقيم العمل الفني عالماً وينتج الرض، فإنّ ذلك تحريض على التّزاع [...] ولما كان التّزاع يصل في بسيط الفاعلية إلى أسمى ما يمكنه أن يصل إليه، فإنّ وحدة العمل الفني تتمّ لذلك في قيام التّزاع".<sup>1</sup>

إنّ "الحقيقة" في الفنّ مصدرها هذا التّزاع، الذي يكون فيه الشيء مصدراً أساسياً وسنجد لهذه التّصورات الهيدغرية حضوراً كبيراً في تعريف الفنّان شاكر حسن لـ "الشيء" وفي ربطه بينه وبين العمل الفني الذي يفضي إلى عالم مخصوص، ليس من شأن الفنّان والمشاهد على السّواء غير تأمله.

## ب- الوجود الشّيئي لدى شاكر حسن:

لقد بيّن شاكر حسن من خلال استعماله لمصطلح "الشيء" تجاوز العمل الفني لمصطلح "الشّكل" أو الشّكل المشخّص، مقترحاً ما دعاه في بداية الثّمانينات بـ "اللّوحة الشّيئية" وهي تطوير واضح لأفكاره عن العمل الفني كما ضبطناها في كتابه الحرّية في الفنّ، لكنّها تنبع من مبدأ رئيسي وهو التّجاوز الذي اعتبر

1 مارتان هيدغر: أصل العمل الفني - ص ص 68-69.

خاصّة أساسيّة في الرؤية الفنيّة لشاكر حسن. فلقد منح التفكير في الشيء تطويراً لمفهوم العمل الفني الذي أصبح ينظر إليه شاكر حسن في الثمانينات على أساس تكوّنه من ثلاث طبقات الواحدة فوق الأخرى لتنتج ثلاثة أنماط من اللوحات:

- اللوحة التعبيريّة: يظهر فيها الفنّان في الطبقة الأولى ويختبئ تحته المشاهد وفي الطبقة الأخيرة يكون العمل الفني نفسه.
- اللوحة الواقعيّة: تظهر في الطبقة الأولى رغبات الجمهور وتليها في الطبقة الثانية اللوحة أو الفنّان اللذين يتداخلان في الطبقة الثالثة أيضاً.
- اللوحة الشبّيّة: تحتلّ اللوحة الطبقة الأولى ويلي ذلك جانب الذات وجانب المشاهد.

ويمكن إيجاز هذه التّصورات في الجدول التالي الذي يعتمد على شاكر حسن لتبسيط عرضه:

#### • اللوحة التعبيريّة:

إمّا أو

ذات الفنّان	ذات الفنّان
الجمهور	اللوحة
اللوحة	الجمهور

#### • اللوحة الاجتماعيّة:

الجمهور (واقع الجمهور)	الجمهور (ذوق الجمهور)
اللوحة	الفنّان
الفنّان	اللوحة

#### • اللوحة الشبّيّة:

اللوحة التوثيقيّة	اللوحة الواقعيّة
الفنّان	الجمهور
الجمهور	الفنّان

ويتضح لنا من خلال هذا الجدول تقاطع الطبقة الثانية مع الثالثة في كل أنواع اللوحات وتشيع شاكر حسن إلى اللوحة التي يكون فيها الجمهور في الطبقة الثالثة وتذوب فيها اللوحة هي الأبرز ويقصد باللوحة الجانب الموضوعي الذي يرسمه الرسّام فيترّاح بذلك عن الجانب الاجتماعي الذي يمثله الجمهور من جهة وعن الجانب الذاتي الذي تمثله ذات الفنان. ويتبين لنا أن شاكر حسن طور نظريته للعلاقة بين العمل الفني والمجتمع باتجاه ما يسميه بـ "شجب الذات" وهو مواصلة لما نعتته في بداية الستينات بـ الإنكار.

ويصرّح بذلك في جراءة حازمة: "إنّي أحاول أن أحقق موضوعيّتي بشجب ذاتي، فأنا لست تعبيرياً منذ البداية ولا أنا بالاجتماعي اختياري ما يعبر عن ذوق الجمهور أولاً بأول. إنّي إذن خارج ذاتين وخارج ذوات الآخرين، ولكنني مع شيئية اللوحة. فاللوحة التي أرسمها هي موضوعيّتي في أن أرسمها لأجلها لا لأجلي ولا لأجل الآخرين"<sup>1</sup>

إنّه إعلان عن الانسلاخ من الذات ومن الجمهور في سبيل حضور العالم الحسّي وهو منظور ما فتئ يطوّره شاكر حسن إلى أن انتهى في كتابه "البحث في جوهرة التفاني" إلى مأسماه بـ الظاهرة الشّئية.

ولقد شرع شاكر حسن في تعريف الظاهرة الشّئية بربطها بالفكر الإنساني، باعتباره القاعدة الأساسية للوجود المادّي. فيعرّف "الشّيء" بأنّه "الظاهر أو المستوى المادّي المحسوس به من قبل الإنسان، والذي يكمن تحته المستوى المعرفي أو الثّقافي مثلما يعلوه المستوى الروحي".<sup>2</sup> بذلك يأتي على ثلاثة مستويات في تقدير معنى "الشّيء"، والملاحظ أنّ شاكر حسن يفترض مباشرة أنّ المستوى المادّي، أي "الشّيء" كما يظهر موضوعيّاً يخفي معرفة ثقافيّة وهو يحيل بهذا الشكل على المترع الآثاري الذي يجعل من "الحجر" ذاته ومن "التراب" إحالة على فترة حضاريّة ومكنا لتتابع حضاري. وبالنظر في المستويات نقف أيضاً على نوع من التصاعد التدرّجي، من المستوى الخفيّ للشّيء إلى مستوى الإدراك الذاتي له من قبل الإنسان ومنهما إلى مستوى علوي. هذه المستويات بيّن فيها شاكر حسن اعتماده

1 شاكر حسن: مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنيّة الراهنة - مجلة فنون عربيّة - العدد 7 - السّنة 1982 - ص 28.

2 شاكر حسن آل سعيد: البحث في جوهرة التفاني - ص 212.

على المرجعية الدينية باعتبار أن النصّ القرآني أشار إلى أن الشّيء يسبح بحمد الله أي أن ماهيته العلوية ليست من مدركات الإنسان الذي لا يمكن له أن يفقه تسبيح "الشّيء". ويصنّف هذه المستويات بثالوث مواز حيث يتوازي مستوى الظاهر مع الأزل ومستوى الإدراك البشري مع الفردانية والمستوى الروحي مع الأبد.

إن الظاهرة الشّيئية متلبسة بالوجود البشري الذي يقطع مع الأزل ليتصل بالأبد. فيكون تعامل الفنّان مع الأشياء من هذا المنظور الذي يحدّده شاكر حسن باعتماد قول أبي سعيد الخراز: "خروج العبد عن كلّ شيء وردّ الأشياء جميعاً إلى متولّيها حتّى يكون المتولّي بالمتولّي ناظراً إلى الأشياء قائماً بها متمكناً فيها".<sup>1</sup>

وعليه فإنّ الغاية الأساسيّة من التعامل مع "الشّيء" هي التّقرب من الله وإدراك وحدانيّته وهو ما يقتضي أيضاً ذوبان الذات الإنسانيّة. ويشير شاكر حسن إلى الفلسفة الظاهراتيّة التي اهتمّت بـ "الشّيء" أيضاً، دون أن تؤمن بالتوحيد، فمنهجها يعتمد على أسبقية الوجود على الماهيّة. غير أن توجّه شاكر حسن نحو القول بضرورة تجاوز الإنسان للوجود الشّيئي يقتضي الاعتراف بالنزعة اللاذاتيّة أي أن إدراك الوجود المادّي للشّيء في المنظور الوجودي عامّة لا يهتمّ بـ "الشّيء" إلّا لكونه وجوداً سابقاً لماهيّة في حين أن شاكر حسن يعتبر أن ذلك يغفل ما قبل ذلك الوجود الأوّل، فللشّيء باطن، هو الأزل. وبذلك كانت الوجوديّة تقرّ بوجود مستويين للشّيء بينما أقرّ شاكر حسن في ظلّ رؤيته الصوفيّة الإسلاميّة بوجود ثلاثة مستويات. ومن هنا نشأ احترازه النسبي من القول الهيدغري في تعريف "الشّيء" فهيدغر يعتبر، حسب شاكر حسن، أن "الشّيء" موضوع يولّد الإحساسات أو وحدة تأتلف في المعطيات الحسيّة لكنّ شاكر حسن لا يترع من "الشّيء" صفة الذات بل هو ملتبس بينها وبين ما هو موضوعي ومن ذلك نشأت ديناميكيّة الصلّة بين الإنسان والأشياء، بل إنّه يعتبر أن للإنسان في حدّ ذاته مستوى من الوجود الشّيئي فمجرّد القيام بعملية تراجعيّة نقف على إثرها بأنّ الإنسان في أوّل وجوده شئيّ من تراب وماء. إذن من خلال الحضور الإنساني ندرك مستويين: مستوى موضوعي يتمثّل في وجود الشّيء كمعطى خلقي ومستوى ذاتي، ويعتبر شاكر حسن مجرّد إدراك البعد الشّيئي والتعرّف عليه في الإنسان يؤشّر للتوجّه إلى الله.



إنّ مثل هذا النّظر إلى الأشياء هو الذي انتهى بالفنّان شاكر حسن إلى القول بوجود أربع طاقات ذات صلة بالوجود الشّيئي في المحيط وهي: الماء/الهواء/التّراب/النّار، وهي عناصر الحياة. ويبدو أنّ ردّ الأشياء إلى أربعة تحيلنا على المربّع السّحري والوفّق والكعبة الشّريفة في التّراث العربي الإسلامي، ويصرّح شاكر حسن بأخذه عن تايياس اهتمامه بالتّربيع أيضاً فيبيّن: "إذا كان رمز العدد (4) قد استخدمه تايياس استخداماً تكوينيّاً أي باتّخاذها أساساً للتّعامد ما بين الخطّ العمودي والخطّ الأفقي في بناء اللّوحة وكذلك الجهات الأربع في التّكوين الموضوعي فإنّ من الطّبيعي أن اتّخذ هذه القوى أساساً للبناء اللّغوي بمثابة استقصاء البناء في داخل المؤثرات التّقنية وليس في خارجها على السّطح التّصويري"<sup>1</sup>.

مرّة أخرى يكون الانتباه إلى بعض الظّواهر مأتاه الفنّ الغربي وتصبح العناصر الأربعة بمثابة الوحدة الأبجديّة التي ينطلق منها الفنّان حيث يستخدمها في إنشاء العمل الفنّي، فيتّخذ الماء لاستخدامه في التّقنية اللّونيّة، والنّار لإحداث الحروق والفوهات على سطح اللّوحة، والتّراب لعجنه مع الأصباغ اللّونيّة، والهواء بواسطة النّفخ في الألوان المسقطة على اللّوحة. ويتوازي اكتشاف شاكر حسن لأهمّيّة العناصر الأربعة مع وعيه بدور الأشياء في التّجربة الفنّيّة الحديثة. ولقد نشأ هذا الوعي من تلازم ينبوعين هما الفكر العالمي الحديث والتّجربة الشّخصيّة التي كابدها الفنّان أثناء اشتغاله في المتحف الوطني العراقي، إذ لا يمكن إغفال الدور الكبير الذي لعبته صلة شاكر حسن بالأثريّات وهي "أشياء" أيضاً لم يعتبر هيدغر نفسه أنّ العمل الفنّي هو "شيء".

إنّ القيمة الجماليّة لـ "القطعة الأثريّة" نهت شاكر حسن إلى وجود أبعاد في العمل الآثاري ستكون بمثابة الدّافع إلى النّظر العميق في الأشياء. فالقطعة الأثريّة تحمل ما صاغه الحرفيّ أو الفنّان القديم وفق جماليّة الفنّ في زمانه وينضاف إليها أثر العوامل الطّبيعيّة (الأمطار والحروق وسقوط الأحجار) وعوامل السرقة الجزئيّة مثل سرقة الأحجار الكريمة وكسر بعض أجزاء التّمثال وأخيراً ما يضاف إليها أثناء عمليّات الصّيانة فتكون الإضافات الجديدة بمثابة الكيان الثّاني للقطعة. كلّ هذه المقوّمات وهبت الشّيء بعداً جماليّاً، حاول شاكر حسن اقتناصه في أعماله الفنّيّة. وبين الشّيء كأصل خليقي، كأزل وبين ما يضاف عليه من فعل الفنّان ومن

عوامل الطبيعة المناخية والبشرية يتأسس تصور جديد لـ "الشيء" قوامه مبدأ التعرية ومبدأ التراكم.

### ج- التعرية الشينئية:

يقارب شاكر حسن "العمل الفني" من زاوية التعرية برده إلى أصل خامته، فهناك سياق تراجعي أشبه بعد تنازلي يعيشه العمل الفني قبل ظهوره على سطح اللوحة. هذا السطح الذي يكون مجرد "قماشة" قبل أن يستقبل الأصباغ. يقول شاكر حسن محاولاً تبديد غموض هذا التعريف: "قبل أن يظهر مجرد السطح التصويري فإن العمل الفني حالة سلبية" أي ناقصة" أو مجرد وجود ثقافي طبيعي لأنه لم يصل معنى نقطة الصفر، بعد، لكي يصبح عملاً فنياً [...] فالتعرية إذن تبدأ في بعض محاورها من معنى الارتداد إلى الأشعور تماماً على الضد من معنى التجاوز [...] أو لنقل إن العد التراجعي في هذه الحالة سيكون بمثابة الاتجاه نحو "الأزل" لا "الأبد".<sup>1</sup> هذه العودة إلى الصفر تتطلب مجاهدة، هي أشبه بمجاهدة الصوفي الذي يسعى إلى الفناء في الله وهو مرمى كثيراً ما أكد عليه شاكر حسن إلى درجة وقوعه في تكرار هدفه التشديد على الفكرة. إن الفنان يسعى بدوره إلى مكابدة هذه الحالة التراجعية التي يرتد فيها إلى ما عاشه "الفنان" البدائي حين مارس التحيز أو الطفل الذي يعمد إلى الخربشة وكلاهما يجعلهما شاكر حسن نموذجين لتلك الحالة الطبيعية التي ينعتها بالسلبية، خلوها من الثقافي. وهو مادعاها إلى اعتماد هذه الممارسات في أعماله الفنية، خاصة في تجربة اللوحة-الجدار. فما كثرة الشقوق والأخاديد والتحيزات إلا إشارة واضحة لاستعادة البعد الطبيعي لأن الطبيعة بظواهرها المختلفة تحدث في الأرض تغيرات كثيرة مماثلة لما يحدثه الفنان في لوحته حين تعتمد على الفكرة الرمزية لقوى الطبيعة.

لكن "التعرية" متصلة بنقيضها أي "التراكم". ولذلك يتعرض شاكر حسن إلى هذا المصطلح، فيشبهه بلحظة الصحو التي يشهدها العمل الفني بعد "السكر" بلغة المتصوفة أمّا باللغة التشكيلية فيقابل بين التعرية-التحيز والتراكم-الملمس وبين العاملين صلة جدلية ففي كل عملية تعرية يحدث تراكم. ففي الجغرافيا الطبيعية مثلاً تخلف عوامل التعرية مظهرها جديدا لطبقات الأرض وإذا ما أخذنا مثال "الحجر"

1 المرجع نفسه - ص 218.

فإنّ الحجارة إذا ما ابتلت بالمطر وكانت هشة فإنّها تذوب وترتدّ إلى أصلها الطّيني وأما إذا كانت صلبة فإنّها تنحت على المدى البعيد وتتبدّل هيئتها وهذا بعد "تعروي"، وأما إذا صبغنا الحجارة بالأصباغ فحينها راكمنا عليها مادّة جديدة ليست من أصلها. ويتناول شاكر حسن هذا المثال ليبين به إجرائيّة التعرية والتّراكم في اللّوحة الفنّية.

وإذا كانت "التّعرية" إحداثا للشّقوق في اللّوحة على منوال ماهو موجود على الجدران، فإنّ "التّراكم" يستدعي الموادّ اللّونيّة لبلوغ الملمسيّة والعجيب أنّ الفنّان شاكر حسن لم يكن يعتمد في فنّه على الأصباغ اللّونيّة المتداولة بل كان لا يقتني موادّه من محلات بيع الموادّ الفنّية وإنّما يقتنيها من دكاكين العطارة والصّيدليّات على امتداد تجربته حتّى أنّه استعمل أيضا أنابيب صبغ الأحذية في عمله الفنّي الضّخم يوم كان في الدّوحة سنة 1999 وقد روى فاروق يوسف هذه الواقعة التي تبرهن على مواجهة "التّراكم" المختلف لبياض القماشة أو الورقة دون انتساب مطلق إلى ضوابط التّلوين الأكاديمي.

إنّ وقوف شاكر حسن على مصطلحي: "التّعرية" و"التّراكم"، جعله ينتهي إلى مصطلح آخر وهو "الأثر" الذي عدّ من أبرز المصطلحات الأخيرة التي تعرّض إليها في تجربته الفنّية والتّنظيريّة على السّواء.

#### د-الأثر: بوابة النسيان:

لشاكر حسن علاقة متينة بـ "الأثر" و"الآثار" رغم ما بينهما من اختلافات اصطلاحية فالأوّل غير الثّاني وإن كانت اللّغة تسعف التّلاقي بينهما. ولكن ما من شكّ من أنّ تجربة الفنّان في متحف الفنّ العراقي أفادته في "الإنصات" إلى أثر السّومريّين والرّافديّين عموما، حيث اكتشف أنّ لهذه الآثار "حياة". بمعنى أنّ لها ديمومة في الزّمان والمكان، فهي تتقدم ويطرأ عليها التّبدّل وربّما لم يكتف آل سعيد بفحص هذه الآثار من جانب عالم الآثار فقد رأى فيها مادّة للكشف والاستقراء والحوار أيضا.

ويلتقي مصطلح "الأثر" بمصطلح "الصرح" Monument من حيث أنّه يفيد التّذكّر ويحيل على فترة تاريخيّة ما أو على ماض محدّد.

وإضافة إلى هذا الجانب المهمّ في كينيّة النّظر إلى "الأثر" فإنّ شاكر حسن استدعى المصطلح أساسا من الخطاب الفلسفيّ دون أن يحيل على ذلك بشكل

دقيق وربما لم يطلع على ذلك أصلاً، إذ لم ترد أي إشارة للمهاد الأصلي لهذا المصطلح الذي أخذه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا من الفيلسوف لوفيناس ومن ثم تم تهجير المصطلح إلى الأدب ومنه إلى الفنون التشكيلية. يذكر عبد العزيز بن عرفة في تعريفه لـ "الأثر": "الأثر هو ما يقبل الامحاء [...] هو ما يتنافى والحضور، هو ما يتناقض مع الامتلاء. هو ما يتعارض مع العلامة القارة في تبدّليها والأثر هو بنية تحيل على الآخر"<sup>1</sup> ويعني ذلك أن الأثر قد يقود إلى انزياحات كبيرة فمن جهة هو دالّ ومن جهة أخرى له قابلية على الزوال السريع. وفي اللغة العربية نجد أن "الأثر" يفيد بقية الشيء وما بقي من رسم الشيء واستخدام في المقدمة الطللية للقصيدة العمودية إذ كان الشاعر العربي يستهل قصيدته بالوقوف على الأطلال مستذكراً الماضي أي أنه يقف على بقية هذا الماضي بما هو "أثر" على حقبة تامة لها مخزونها التاريخي والسيكولوجي. ففكرة "الأثر" إذن موعلة في القدم وضاربة في أعماق الشعرية القديمة - على أن هذه الشعرية غير مقصورة بطبيعة الحال على الشعر - لكن، إذا كان "الأثر" استعادة ووصلاً بين لحظة غائبة ولحظة صائرة إلى زوال فإن أهميتها في الشعرية القديمة تتمثل في انعقادها على استهلال الفعل الشعري أي انفتاح إنشائية العمل الفني الذي يحيا بين زمنين متقاطعين ومنفتحين على الحضور والغياب في آن واحد.

يقابل شاكر حسن بين "الجدار" وبين "الرّصيف" لتحديد معنى "الأثر" فالجدار يبني حواريته مع العابرين أما الرّصيف فتلبس به وحدة عميقة حيث لا يقيم صلة إلا مع الأشياء وفي هذا التعريف تشخيص واضح لـ الأشياء (الجدار والرّصيف) وهو ما يفيد انتصار الفنان لها. غير أن "الأثر" بقدر ما يتصل بـ الشيء فإنه ينفصل عنه، يورد عبد الله الغدّامي: "الأثر أصلاً ليس هو الشيء، وإنما ما ينطبع فيما هو خارج الشيء. ولا يجتمع الشيء والأثر معاً. وحوافر الخيل قيمتها في غياب الخيل. أما إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها."<sup>2</sup> وبهذا المعنى لا يمكن النظر إلى اللوحة الفنية التي يرسمها آل سعيد على أنها جدار أو رصيف بل هي أثر

1 عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال - المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى 1993 - ص 8.

2 عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتكفير - من النبوية إلى التشريعية - منشورات النادي الأدبي بجدة - الطبعة الأولى 1985 - ص 286.



ذلك الشيء الذي تخلف عن أن يكون كما هو. إن الفنان يجعل للرّصيف حياة وذاكرة وذلك يتعلق مع المفهوم المتجذّر لفكرة الأثر لدى العرب باعتباره حاويا لذاكرة وجب الوقوف عندها لبكائها واستذكارها. ولعلّ ما أشرنا إليه في بنية المقدّمة الطلّية للقصيدة العربية القديمة يؤكّد هذا البعد ويشدّد على أن الأثر لم يخرج في اتجاهه المعاصر عن هذا العمق المعرفي والإنشائي القديم وكأنّه "بنية لا شعورية" أيضا في الذهنية العربية. فمن إنشائية القصيد إلى إنشائية اللوحة لم يتغيّر هذا الثابت البنائي في تجربة آل سعيد وندلّ على ذلك بانصرافه إلى ربط الأثر - وتخصيصا عند تعرّضه للرّصيف - بمسار حياتي استرجاعي، فالرّصيف عالم تطوّري يتيح للفنان إقامة علاقة مع العالم يستذكر فيها الطّريق المؤدّي إلى "مركز صدّام للفنون" على امتداد كيلومتر، حين يصف آل سعيد الرّصيف وحفره بأصنافها المختلفة ثمّ طبقات الإسفلت التي ترتفع عن سطح المشى. وفي هذا الاستذكار تفحص في مكان ممتدّ وطئته قدما الفنان منذ الثلاثينات وما عملية تفحصه من جديد إلّا بحث عن الخطى التي لم تعد حاضرة حسّيّا لأنها تلاشت في الزّمان ولم يبق غير الرّصيف دالّا: أثرا لها. فهو إذن بوابة النسيان والذكرى في آن واحد. وهو يتخذ أيضا الدلالة القصوى لتفكير شاكر حسن، لأنّ الرّصيف يتحقّق فيه "التّجذّر المكاني" فلا سبيل إلى رؤية خطى الفنان على امتداد السّنوات التي قضّاها مترجّلا على هذا الرّصيف، أي أن الزّمان قابع في الرّصيف بمعنى التّجذّر أيضا، دون أن يلمس بل يدرك روحيا باعتباره أزل. وقد سعى آل سعيد إلى استجلاب تقنيات "الرّصيف" إلى "اللوحة" فكان استقدام الحصى والقار الإسفلتي الذي يقي أحيانا أثر الأقدام التي وطئته وتكون عندها "الحفرة" إشارة على وضع تعروي لكنّه يدلّ على أثر العابرين القدامى ولذلك اعتمد "الحفر" من خلال الثّقوب في القماش أو الورقة ليكون العمل الفنّي معبرا عن هذا المسار الاختزالي وينقل إلى مجال إقحام الضوء والنور. إن الإسفلت بطبقاته وتشقّقاته وحفره ودرجاته اللّونية وتقاطعاته الأفقيّة والعموديّة يمنح السّطح بعدا جوفيا يمثّله شاكر حسن بـ "العالم الجنيني". لهذا يعدّ الانصراف إلى البدء نوعا من استدعاء البعد الطّفولي في الفنّ مع أعمال فنانِي الكهوف الذين جعلوا من الجدران محامل ومثّل منجزهم أثرا زمنيا.

ذلك أن الأثر يجعل من تجربة شاكر حسن في حوار دائم مع المادّة، إنّه يسائلها باحثا في طيّاتها عن عمق لا تراه العين. فالمادّة بوصفها أثرا محسوسا تمتلك

زمنيّات مختلفة وربّما يكون استعمال شاكر حسن في تجربته الفنّية، لموادّ مختلفة في مستوى المحامل (ورق، خشب، بلّور...) والأصباغ دليلاً على بحثه المستمرّ في إمكانات المادّة وما تخفيه من أزمنة تتيح معنى التّجذّر. فهل شكّلت هذه المادّة في تفكيره مجرد وسيط للعمل الفنّي؟

يعتبر بعض النّقاد أنّ آل سعيد لم يبد اهتماماً بالمادّة فجعلها مجرد وسيط في تجربته الفنّية، فاستخدامه للكولاج أو الخشب لا يعكس اهتمامه بالمادّة كأصل للمعنى. وقد ذهب النّاقّد فريد الزّاهي إلى هذا الرّأي بقوله عن هذه الاستعمالات: "كلّها تمثّل ضرباً من التّعامل المعتدل مع المادّة باعتبارها وسيطاً لا باعتبارها أصلاً وموطناً للمعنى. وربّما لهذا الأمر لم يمارس شاكر حسن النّحت [...] ظلّ أقرب إلى الرّوحانيّة الحرفيّة لكلّ العناصر التي تعلن موت المادّة وانحجابها وتحولاتها المتعالية".<sup>1</sup>

غير أنّ هذا الرّأي لا يتفق مع ما حاول شاكر حسن إبرازه في تجربته الفنّية وفي تجربته النّظرية كذلك. فمن الصّائب القول بأنّ الفنّان قد راهن على انفلات العمل الفنّي من أسر المادّة التّقليديّة للتّشكيل الفنّي، لكنّه استدعى الموادّ المختلفة لأجل تحقيق التّوهج ولا يعني عدم اعتماده النّحت طريقة في التّشكيل، حجّة على موقفه من المادّة في حدّ ذاتها. فقد عبّر شاكر حسن عن اهتمامه بـ "النّحت" في مقارباته النّقديّة ابتداءً بـ "جواد سليم" ومروراً بـ "خليل الورد". ثمّ إنّ القول بانصياح تجربته الفنّية للبعد الرّوحاني لا ينفي حضور المادّة، فالرّوحانيّة التي دعا إليها شاكر حسن جعلت من المادّة واسطة وهدفاً أيضاً، فهو يدعو إلى استحضار البعد الجنيني للمادّة فتكون "روحانيّته" شاذّة عن المفارقة السّائدة من أنّ الانهماك بـ "الرّوح" يعني التّعارض "البدهيّ مع "المادّة" ولو كان لآل سعيد موقف اتّباعي في هذا المجال لدعا إلى معاداة المادّة وهو ما يعني مباشرة وقوفه على استحالة الفعل التّشكيلي، بما هو قائم في وجه من وجوهه على "المادّة"، لكنّه كان يدعو إلى أمرين اثنين، يتعارضان في الظّاهر ويلتقيان في المنطق النّظري لتصوراته، فقد نادى باستدعاء "المادّة" في العمل الفنّي ثمّ دعا إلى إنكاره كما بيّنا سلفاً، فالإنكار في هذا المقام ليس إنكاراً للمادّة ذاتها بل هو احتفاء بأثرها فقط.

1 فريد الزّاهي: شاكر حسن آل سعيد، التّجربة والتّأويل - مجلّة ثقافات - ص 154.

ولعلّ المرحلة الفنّية التي عايشها شاكر حسن في آخر حياته دلّت على اضطرام فكره النظري في مسألة الأثر إلى حدّ التوهّج، ويّنت ما آلت إليه نظرتّه إلى "الأشياء". وبذلك يكون تفكيره الاصطلاحي في البعد الواحد بحثاً عن فنّ شهودي وتوليداً لآليات فكرية منتظمة في رؤية واحدة.

## الخاتمة

لقد أفضت دراستنا لأوجه حضور واستخدام الجهاز الاصطلاحي في كتابات شاكر حسن إلى تبين الآليات الفكرية التي تتحكم في بنية خطابه النظري. كما وقفنا على نموّ هذا الجهاز طيلة مسيرته الفنية والكتابية وأدركنا أنّ فعل الاصطلاح في هذه التجربة قائم على مساءلة المصطلح في حدّ ذاته والعمل على إقحامه في مناطق تجريبية فرضتها التجربة الفنية برهاناتها وافتراضاتها. هذا وإنّ تفحصنا في المصطلحات انتهى بنا إلى الإقرار بوجود خيط ناظم للفعل الاصطلاحي بحيث أنّ المصطلح لا ينشد إلى فترة تاريخية مغلقة يولد فيها ويختفي عند المرور إلى غيرها بل ثمة نوع من التناسل الاصطلاحي في إطار زمن دائري هو أشبه بالدّورة التي نادى بها شاكر حسن في تحسّسه لمعنى الزّمام من اقتران البداية بالنهاية. ويعكس ذلك مدى التّوافق بين المصطلح وآليته الفكرية إلى درجة التّجانس والألفة.

كما يتّضح من خلال عرضنا للمظاهر الأساسية في الخطاب الكتابي الفني للفنان شاكر حسن آل سعيد، أنّ أبرز مظهر استوت عليه مصطلحاته وآلياتها الفكرية هو الكتابة ذاتها من حيث هي مغامرة كشفية لا تقلّ عن الممارسة الفنية في شيء. فلقد كابدنا من خلال المدوّنة السّعيدية التي توفّرت لدينا - وهي من أهمّ تجلّيات متنه - أنّ صفة الكاتب مدغمة في صفة الفنّان، لا بمعنى تطابق هوية الكاتب والفنّان في شخصيّة شاكر حسن، بل بمعنى أنّ الكتابة بدورها، مثّلت حقلاً اختبارياً للأسئلة الفنية للفنّان، ولذلك لم ننج في سياقات عديدة من الوقوف على التباس المعنى بل واللفظ أحياناً، فبناء الخطاب ومنه انتظام الجملة واسترسال الأسلوب وقيام اللفظة على المألوف في التعبير دون الحوشي أو المستغرب، لم يكن بالأمر الهين، إذ بدت جملة شاكر حسن متعثّرة أحياناً وعباراتها ملغزة أحياناً أخرى زد على ذلك إيغال المعاني في ما لا يدرك بالفكر قدر إدراكه بالذّوق.

فمما وقفنا عليه أنّ الكتابة تجربة تضاهي لديه الممارسة التشكيلية فهي ليست مجرد فضاء لتسجيل نتائج واضحة انتهى إليها الفنّان فقدّرت تشبّثها لئلاّ تضيع. ولم تكن مجرد فرصة لإنشاء ضوابط التجربة الفنية في كلّ مرحلة من مراحل مسيرة



الفنان وهو يجاهد صنوفاً من التشكيل، أي الخامات والمواد والأساليب، فقد بين المتن الذي عنيّا به أن الخطاب الكتابي يلاحق الممارسة التشكيلية وأحياناً يستشرف لها أفقا ممكناً. وهو ما يجعلنا نقرّ بأن شاكر حسن من الفنانين الذين سبق التنظير لديهم فعل التشكيل، فكانت نظيراته تقود أعماله الفنية طيلة حقب ممتدة، تبدى فيها التشكيل وكأنه بحث إجرائي عن طموح "عقائدي" لدى الفنان.

يفيد هذا المعنى أن ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ "النصّ الجامع" (وهو ما نقصد به النسق النصّي المنتظم) للفنان شاكر حسن يتولّد من فهم مخصوص لعملية الكتابة ذاتها، فهو يعقد الكتابة على سنن مخصوصة، تقوم على ثلاثة أطراف تتنازع المعرفة، فالطرف الأول يمثله شاكر حسن باعتباره الكاتب - المؤلف الذي يسعى إلى السيطرة على كتابته وحملها على الإذعان إلى إلهاماته وتأمّلاته ورؤاه والطرف الثاني هو النصّ ذاته الذي تحكمه بنية الخطاب واللغة التي ينتسب إلى إبستيميتها، وهي العربية، والطرف الثالث هو المتلقّي الذي يطالب الفنان بأن يكون في منزلة الكاتب والنصّ على السواء.

ولئن كانت كتابة الفنان التاريخية للحركة التشكيلية في العراق تنخرط في إملاءات الكتابة التاريخية عامّة فتقوم على التقريرية والإخبار والمعاينة والتوثيق فإن كتاباته النظرية يطالها نوع من الإلغاز هو أقرب إلى مفهوم النصّ - المتاهة فقد يستعصي الإمساك على معانيه سيما وأن شاكر حسن استفاد من تقنيات التشكيل مثل "الكولاج" و"التجميع" فكانت بعض من دراساته تتركز على هاتين التقنيتين وهي تقنية عرف بها السورياليون الذين كانوا يقطعون نصوصاً صحافية ويضمّونها إلى بعضها البعض فتكون نصّاً، غير أن الفنان لم يقطع نصوصاً من خارج نصّه فكان الاقتطاع يقع من المدوّنة ذاتها.

أخذ هذا الاقتطاع مظهر "الترجيع" والإحالة الداخلية فكأنّا بالنصوص تتراسل فيما بينها، في نوع من الحوار الداخلي الأقرب إلى حوار الذات الكاتبة مع نفسها، فتقرأ الصوّت والصدى في المدوّنة. ولهذه الطريقة منشأ آخر فمردّها الأساسي انعطاف خطاب شاكر حسن نحو تلمّس كتابات المتصوّفة. ومهما يكن اتّجاه الكتابة فهي تطرح إشكالية التلقّي، فالمراد من خطاب شاكر حسن إشراك القارئ في التّفكير فيما هو بصدد استشرافه من أفكار، لكنّه يحدّد شروطاً لهذا المتلقّي، فإذا ما أخذ الخطاب على ظاهره بقي المتلقّي في مرتبة المتسائل والحائر فيما

يقرأ وإن توصل إلى قراءة ماخفي في النص، فقد يدرك مشقة الكاتب في سعيه إلى تثبيت لحظات انخطافه وانجذابه أثناء تأمله الوجودي بلغة تقصر عن ذلك إذ من طبيعة اللغة أنها قبض على المحسوسات، فكيف ترقى للتعبير عن المجردات، ومادتها دون التجريد؟

إن إدراك هذه المشقة التي واجهت الفنان، وتواجه كل قارئ لنصه من شأنها أن تبين سبب انغلاق العبارة كما تجعل النص، أحياناً، خالقاً لشروط تلقيه، وهو ما يجعلنا نتساءل: هل أن مثل هذه الأنماط الكتابية تحتاج إلى حد أدنى من التواطئ لكي تقرأ؟

لا أظننا في حاجة إلى الإلحاح على مشقة تناول كتابات آل سعيد الذي انجذب إلى خطاب المتصوفة، لغة وإشارة، خاصة وأن خطابه أقام في رحم تجربة الممارسة الفنية التي ليست بأي حال تجربة طهرية من المادة - كما لدى المتصوفة - بل تجربة قوامها المادة: الحامل، الألوان وهدفها التخلص من المادة ذاتها؟ من هنا نقف على وجوه "الاستحالة" في خطاب شاكر حسن، فكتاباته ليست فعلاً في اللغة قصد بناء نظرية في المعرفة، بل هي فعل في اللغة قوامه الممارسة الفنية. فحين يدعو إلى الفناء في الذات الإلهية، لا يتوسل إلى ذلك بالإشارة اللغوية وبالتجرد عن مادية الحياة وإنما يتوسل اللوحة الفنية كي يبلغ الوهج ومنه الفناء أي أنه يتوسل بالمرئي لبلوغ الأمرئي، حتى وإن كان هذا المرئي تجريدياً، فقد قام شاكر حسن بموازاة ما قام به المتصوفة في مواقفهم ومخاطباتهم وشعرهم، لكنه تطرف عنهم، لأنهم أقاموا خطابهم على اللغة بين ثنائية الظاهر والباطن، بينما خاض آل سعيد تجربة فنية تجريدية، ماتزال مقوماتها وأبجديتها مجهولة لدى عموم المتلقين فما بالك بما خفي فيها من تصورات والماعات وإشراقات وتحليلات؟

تشبه كتابة شاكر حسن "الخرقة" التي يرتديها الصوفي، فهل يعني ذلك أن من مواصفات قارئه تبني هذا المترع في المعرفة حتى يتلمس الحقائق الباطنة في تجربة الفنان؟

يتعذر نص شاكر حسن، على القراءة إذا لم يقع نوع من التورط مع الخطاب. فلا شك أن الكاتب راهن على استدراج القارئ وتوريطة حتى يمرر أفكاره. ولكن هذه الطريقة ذاتها، أوقعت النص في اللامقروئية أحياناً. إذ أن الفضاء القرائي العربي يشكو من قلة التواصل مع الخطاب النقدي والتنظير الفني وهو ما يعكسه

تواصله المتقلص مع اللوحة الفنية العربية والفنون التشكيلية العربية عموماً. فما بالنا بخطاب شاكر حسن الذي يقيم للكتابة طبقات؟

لقد رفعت كتابات الفنان رهانا جدياً تجاسر على وضعيّة الفنّ العربي المعاصر بلغة إشكالية حملت التوتّر العميق للذات الكاتبة وللوضع التشكيلي العربي أيضاً فليس بالإمكان عزل الخطاب الفني لشاكر حسن عن دائرة الالتباس التي يعيشها الفنّان العربي المعاصر في صلاته بتراثه الفني وبإملاءات اللوحة المسندية ومنعطفات الفنّ الغربي المعاصر.

لذلك كان شاكر حسن يختزن في ذاته بعداً طليعيّاً، حتّى وإن كان منصهراً في تجربة صوفيّة منشطرة بين أقاصي الفكر البشري وبين المنجز الفلسفي والفني المعاصرين. وقد انتهينا إثر تشخيص طبيعة الكتابة لديه إلى رصد نتائج تتصل برؤيته الفكرية لممكنات الفنّ العربي الإسلامي ولمساهمته في بناء وعي اصطلاحى للمنجز الفني.

إنّ بناء خطاب شاكر حسن أقيم على تصوّر دقيق للتراث، فبدأ من الصّعب تحديد وجوه المعاصرة في الفنّ التشكيلي وفي التجربة الجمالية التي يدعو إليها دون بيان تشابك نظريته بقضيّة التراث.

لقد قدّم شاكر حسن في كتاباته قراءة للتراث الأسطوري والصّوفي والجمالي أيضاً من خلال استدعاء الخطّ العربي والمنمنمات، وتبلورت أطروحته بشأن التراث في ثانيا هذه الكتابات من خلال طريقته في التفكير وقد حاولنا بيانها وفكّ عناصرها بالاعتماد على تفكيك الآليات الفكرية التي تبني خطابها. وما استخلصناه في هذا السياق يقوم على فكرة أساسية شدّت كلّ الآليات الفكرية، وهي مبدأ "حضور السلف في الخلف".

لا شكّ أنّ الفنّان قد اعتمد على قراءة معاصرة لهذا المبدأ، فزوّد خطابه بالمنهج الفلسفي والعلمي أحياناً، ولكن بشكل أقرّ فيه قصور هذه المناهج ووقوفها عاجزة عند منطقة تأكيد حضور السلف في الخلف. لذلك استفاد من المنهج البنيوي، إلّا أنّه أقام خطابه في سنواته الأخيرة، على نوع من الإدراك الذوقي والحدسي للانتهاء إلى قناعته الأساسية بوجود رابط متين بين مجمل هذا الحاضر الفكري والجمالي للإنسان العربي وبين محمول الماضي. وقد شكّلت العودة إلى الماضي البعيد والبحث عن الجذور نوعاً من "النكوص" الذي لم يشهده فكر الفنّان

فحسب، بل إننا لا نعزل شاكر حسن -الفنان العربي عن سياق وضعيّة الفكر العربي المعاصر الذي واجه معضلات الواقع العربي وواجه تحديات الواقع الغربي فراح يستنجد بالماضي. وإذا كان الفنّ عنصراً من عناصر هذه المواجهة، فقد جنح التفكير فيه لدى شاكر حسن إلى وصله بنتاج الحضارات الرافديّة والفكر الصوّفي في مزج يتعالى عن القراءات التاريخيّة المتداولة، وهدف ذلك إلى الإقرار بوجود جذر إنساني متعال عن مواضعات التاريخ، وهذا ماذهب إليه الفنّان في مناداته بإلغاء الزّمن الموضوعي، فجعل الحاضر يقاس على الماضي، مهتدياً في ذلك بفكرة الزّمن الدائري واعتبار نقطة البداية هي النهاية. وتنكّر هذا الخطاب لخصوصيّات الأزمنة المعرفيّة للحضارات السّابقة، فالوصل بين الفكر السّومري والفكر الإسلامي من شأنه أن يثير الالتباسات كما أن القول بأنّ الفكر الأسطوري هو جذر تصوّف الإسلامي هو استنتاج يحتوي على ثغرات كثيرة. وما القول بأنّ الخطّ المسماري هو أصل الخطّ العربي، غير ضرب آخر من ضروب "التّعجب".

غير أنّ شاكر حسن ردّد هذه الوحدة المفترضة بين أشخاص وأقوام لا ينتمون إلى زمن مشترك أو عقيدة واحدة إلى نوع من "التّخاطر" *Télépathie* الحضاري<sup>1</sup> في محاولة منه لإضفاء مشروعيّة على خطابه وهو أمر قد يعارضه فيه الكثيرون. فلئن بيّن علم النّفس إمكانيّة حدوث هذه الظّاهرة لدى الأشخاص فإنّ سحبها على المجموعات البشريّة والحضارات أمر يستدعي الدّرس.

لقد أغرق آل سعيد في مثل هذا الرّبط بين حقول معرفيّة مختلفة، مثلما فعل في ممارسته الفنّيّة حين دمج وزاوج بين موادّ لا تأتلف ولكن إذا كانت هذه الممارسة لها مشروعيتها في الفنّ المعاصر، فلا يمكن أن تكون منهجاً إجرائياً في مستوى دراسة أنماط التفكير لدى شعوب مختلفة وفي حضارات متباعدة.

فلا مجال لإنكار المترع السّلفي لقراءة شاكر حسن للتراث رغم استقدامه لبعض المناهج الحديثة، واقتناصه أثر البنيويّة والتأويليّة اللّذين ظهرا ممتزجين بسياج

1 يورد عبد القادر طه في موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي -دار سعاد الصباح- ط1 - 1993 - ص ص 182-183:

"تخاطر: هو الاتّصال بين الأفكار واتّفاقها في نفس اللّحظة مع توصل التأثيرات من غير استعانة بمسالك الحسّ المألوفة. والبعض يؤكّد للتخاطر والبعض ينفيه. والتّخاطر من ظواهر الباراسيكولوجي". وقد وجد فيه شاكر حسن وسيلة لتأكيد تصوّراته.



صوفي أفقرهما نجاعتهما العلمية والفلسفية. على أن هذا "الإنكار" الذي نادى به الكاتب - الفنان في العمل الفني مارسه أيضا في تعامله مع المرجعيات الفلسفية التي استقى منها ما يناسب توجهه فاقتطع بعضها وزجه في نسيج كتابته.

إن هذا المترع السلفي الذي ألقى بتفكير شاكر حسن في مدار مثالي، خلق أسئلة كثيرة متصلة بواقع اللوحة العربية ورهاناتها قياسا بمنتج اللوحة المسندية الغربية. فهل استطاع الوعي السلفي أن يفرز لوحة عربية مخصصة، حتى وإن التزمت بالحرف العربي والأوراق؟

لقد قادنا البحث إلى الوقوف على نتائج أساسية في هذا السياق الإشكالي، وهي أن تجربة شاكر حسن، منظرًا وناقدا لم تسلم من مآزق الخطاب النظري والتقدي العربي، مهما قلّ منجزه. فقد التبست تجربة شاكر حسن بأسئلة الهوية والانفصال عن الغرب المتصف بالعقلانية، وناصرت في هذا الاتجاه كلّ صنوف الفكر والفنّ الطليعيين للفنانين الأوروبيين الذين تمردوا على هذا "الغرب" في شكله المستبد-العقلاني. كما التبست التجربة باستتبعات الثورات الفنية الغربية في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وظلت تبحث عن أفق عربي ممكن.

إن صلة شاكر حسن بـ "الغرب" فكرا وممارسة فنية حدّدت طبيعة تشكّل كتاباته، على أن هذه الصلة التي طالها الاتصال والانفصال وتحكّمت فيها طرق الأخذ والتصرف عكست نوعين من العلاقة:

أولاهما أن شاكر حسن اطلع على المنتج الغربي من خلال تجربته الفرنسية وزياراته إلى أكثر من بلد أوروبي وأمريكي فساهم هذا الاطلاع الميداني على تحقيق خبرة عيانية للفنان.

وثانيهما أنه اطلع على المنجز النظري الغربي من خلال الترجمات العربية التي تحتاج إلى تمحيص ومواجهة بالنصوص الأصول وهو ما انعكس سلبا على تلقي النصّ النظري الغربي.

يطرح وجهها العلاقة موقفا مستفزا إذ من البديهي أن تسمح الخبرة العيانية: اللسانية والجسدية لشاكر حسن بأن يتلقف المعرفة النظرية الغربية في لغتها الأصلية ولكن ذلك لم يحدث في أغلب الكتابات التي اطلعنا عليها ومن البديهي أن يتسبب ذلك في إحلال هامش من سوء الفهم أو الاستخدام لبعض التّظييرات.

كما بيّنت هذه العلاقة تجذّر مسار الانفتاح الذي نادت به "جماعة بغداد للفن الحديث" وتشكّل في خطاب شاكر حسن في أوج تجربته، في مسار كوني - وجودي إسلامي.

عبّرت تجربة شاكر حسن عن تجذّر في التربة المحليّة الشرقيّة، فكان مترعا بعراقيّته رغم انفتاحه العربي، ولانعني بـ "المترع العراقي" تورّطا في القطريّة ونفيا لالتزامه بالقضايا العربيّة ولكنّا نتوسّل بهذا الاصطلاح تغلغل التجربة الإبداعية في المحليّ وخاصة في مرحلة ما بعد الستّينات، حيث تجلّى الانصهار في المتن الأسطوري البابلي والسومري وفي المتن الصوفي البغدادي تخصيصا. كما ثمّ رأى في الصلّة المعقودة مع البيئة العراقيّة أثناء ويلات الحرب العراقيّة الإيرانيّة، في الفترة التي تبلورت فيها عناصر الاستلهام من تقنيات الجدران والأرصّة.

لقد ساهمت التجربة الوجوديّة التي خاضها آل سعيد في نحت أسلوب الكتابة ومضامينها وتبيّن أنّ الآليّات الفكرية التي تحكّمت في رؤيته وشكّلت أدوات التّفكير لديه منصهرة في رغبته الجامحة في بلورة نظرية فنيّة تنهض على إيثار التجريد مع اتّخاذ "البعد الواحد" أساسا نظريّا وتشكيليا ممكنا ورأينا المشقّة التي واجهت آل سعيد في وضع أسس نظرية لهذا المصطلح فما بالك بإجرائيّته على صعيد العمل الفنيّ. فمحاولة تخطّي اللوحة التقليديّة ومفهوم الرّسم كانا من أولويّات هذا الخطاب ومن الدوافع الرئيسيّة التي جنحت بآل سعيد إلى ابتداع مصطلحات خاصّة به أو بوضع تعريفات ذاتيّة لاصطلاحات فنيّة غربيّة مزروعة عن سياقها الحضاري والفنيّ وهي سمة لم تجر على خطابه فحسب بل مثّلت إحدى عوائق إنشاء جهاز اصطلاحيّ عربيّ لمدلولات ومفاهيم غير عربيّة المنبت.

ربّما استطاع آل سعيد أن يتجاوز في ذاته إدراكه بمأزقيّة هذا الوضع الاصطلاحيّ من خلال الاستنجاد بالرّؤيا الصوفيّة والمناداة الدائمة والمعلنة بأنّ لغة الفنّ تستحيل في آخر المطاف إلى لغة إشاريّة وهو ما يتجانس مع جوهر المسار الذي يتّجه صوبه الفنّ المعاصر. ألم يقل ريجيس دوبريه: "الاندحار الطويل للأمية يثير العودة التعويضيّة للمسكوت عنه البدائي، كما رأينا ذلك في التّشكيل مع اللّصق والحكّ والكشط والآليّة والتّريينغ والفنّ الجسديّ والغرافيّ والخربشات

والقذف [...] إنَّ حلقة الفنِّ المعاصر تنقلب لتعود من الكلِّ الرّمزي إلى البحث اليائس عن الإشارة.<sup>1</sup>

لقد تغذّى الجهاز الاصطلاحي للفنان شاكر حسن من الينابيع الغربيّة، فحاول أقلمتها في خطابهِ النظري وجرّها إلى دائرة هواجسه فاستفاد ممّا تتيحه دون أن يقصر بحثه على تعريب المصطلح أو البحث عمّا يناسبه في الاستعمال العربي بل كان اهتمامه منصبّاً على إجرائيّته ومدى قدرته على التعبير عن المحتوى المعرفي الذي سعى إلى إبانته. على أن المصطلح الرئيسي الذي دار عليه بحثه هو "البعد الواحد" الذي حاولنا قدر المستطاع تبين تعريفاته وتطوّره من مرحلة إلى أخرى، فلا شكّ أنّ المصطلح الواحد يتطوّر تعريفه كلّما تغيّر الاستخدام وتبدّلت الوسائل الملموسة التي يعبر عنها. كما يعدّ إسهام شاكر حسن في توليد دلّالته من أهمّ إضافاته إلى المجال النظري الفني العربي.

وإذا كان المصطلح لديه مجالا حيويّاً فإنّه لم يخرج عن ثنائيّة قطبيّة جمعت الماضي بالحاضر والذات بالآخر والفكر القديم بالفكر المعاصر في محاولة لإيجاد مسوّغات فكريّة وحمولات دلّاليّة لمصطلحات بعضها مولّد كما بيّنا وبعضها ولّده شاكر حسن من فرط بحثه عمّا يناسب التجربة الفنيّة الذاتيّة والعربيّة على السواء. إنّ هذه المصطلحات التي سعينا إلى الوقوف عندها نشأت في سياق مخصوص وتلوّنت بما كابده الفنان في صراعه مع الأجنحة المتصلّبة في المجتمع العراقي، فعبرت عن التباسها بمآزق الإيديولوجيا والسياسة في مجتمع حكّمته الرّؤية الواحدة للحياة وقادته الضّغوطات الاجتماعيّة والسياسيّة إلى إلزام الفنان بنهج الالتزام الحزبي أو السياسي وفق تصوّر قومي عروبي، حاول شاكر حسن التّنصّل من ويلاته مضمّناً مساوئ الاحتكام في الفنّ إلى العقليّة الحزبيّة ولم يكن من السّهل أن يجرّأ الفنان بمثل هذا الموقف وهو الذي عمل لسنوات في دائرة صدام للفنون وعاش في العراق أغلب فترات حياته بل إنّه فضّل قضاء نخبه في بلده رغم تأزم الأوضاع وتجمّد الحياة الثقافيّة والفنيّة في زمن الاحتلال الأمريكي.

لا شكّ بأنّ الفنان عاش على وقع الصّراع الدّاخلي والخارجي فكثير من أترابه غادروا العراق أثناء حكم صدام باحثين عن ملجأ لأفكارهم وهواء طلق

---

1 ريجيس دوبريه: موت الصّورة وحياتها- ترجمة فريد الزّاهي - إفريقيا الشرق - الطّبعة الأولى 2003 - ص 175.

لتجربتهم الفنيّة لكنّ تصميم شاكر حسن على البقاء وما رافقه أحياناً من مواقف جانبية تدينه بالالتباس جعل من موقفه الإيديولوجي مرناً، فقد أصرّ في جميع كتاباته على دور الخلفيّة الاجتماعيّة حتّى لكأنّه متلبّس بالمرتع المادّي التاريخي ومن المفارقات الكبيرة أنّه في الوقت الذي كان يدعو فيه إلى تصوّف والتأمّل في العمل الفنّي كمنهج ومآل، كان في الوقت نفسه لا يفتأ يدعو الفنّان العراقي إلى التكتّل في جماعة. إنّه استبدل المؤسّسة الحزبيّة بالمؤسّسة الفنيّة فكان من دعاة الحرّيّة في الفنّ ومن مناصري مأسسة الفنّ؟ ألم يكن طليعيّاً في جماعة بغداد للفنّ الحديث ومؤسّساً لجماعة البعد الواحد ورائداً لتوجّه الحرفيّين العرب؟ أليست هذه الجماعات نوعاً من المأسسة الفنيّة لتصورات جماعيّة ملزمة في الغالب بنهج في المقاربة الفنيّة وهي أشبه بفرق عمل لها أرضيّة فكريّة موحّدة؟

لقد ناضل شاكر حسن في سبيل بلوغ تخوم التجربة الفنيّة وغامر بخطابه الفنّي والنظري ولم يكن منعزلاً رغم ضيق عبارته إلّا أنّها كانت من أثر اتّساع رؤيته كما هو شأن المتصوّفة الكبار وهو مع ذلك بقي مؤمناً بأنّ الممارسة الفنيّة، بما هي إنسانيّة، تقوم على فعاليّة اجتماعيّة. لذلك كان خطابه في أكثر من موضع مراوفاً بالسّلطة السياسيّة ولكنّه منقاد إلى المسار العامّ الذي جسّده الفكر القومي العربيّ، إلّا أنّ قوميّته شموليّة ولا تتركز على حقبة محدّدة باللسان العربي بل هي متجذّرة في أقاصي ثقافة شعوب المنطقة منذ آلاف السنين. وذلك هو السّبب المركزي في استدعائه للتّراث الرّافدي القديم وفي البحث عن إمكانيّات ربطه بالحاضر العراقي والعربي حتّى وإن بدا هذا الرّبط عاطفيّاً أكثر من كونه علميّاً.

ولعلّ ذلك هو السّبب الخفيّ الذي دعاه إلى استدعاء أطروحات ليفي شتراوس عن البنية والبنية اللاّشعوريّة وشكّل هذا النوع من الاستدعاء آليّة عمليّة انسحبت على كامل مقارباته للمنجز الفكري الغربي.

لقد وجد شاكر حسن في الفلسفة الغربيّة المعاصرة سنداً لتصوراته النظريّة فالتجأ إلى الفكر الوجودي والظاهراتي والتأويلي محاولاً تبيئة أفكار هذه الفلسفات في التّربة الفكرية العربيّة لذلك ماثل بين تجربة الإنسان الوجودي وبين تجربة المتصوّف ونظر إلى الحدود الفكرية بين المذاهب الفلسفيّة نظرة قد يؤاخذ عليها الكثيرون من أنصار العلمويّة التي ترى في الجمع بين كلّ هذه الأفكار نوعاً من الإخلال بالمنهج العلمي وتجديفاً معرفيّاً محفوفاً بالمخاطر والانزلاقات الفكرية. لكنّ



شاكر حسن لم يأبه لمثل هذه الاتهامات التي جعلته يجمع بين ماركس والتفري وبين سارتر وابن عربي؟ كما جعلته يجمع بين المقطع المسماري والخط العربي؟ إنها الآلية الفكرية ذاتها في طريقة مواجهة الفلسفات والأفكار وتأويلنا لذلك أن الفنان يتصرف في كل هذا المنجز الفكري كما يتصرف في المشاع الإنساني، فهو يغرف من كل نبع فكري أيًا كانت اللغة التي يتكلم بها أو النتائج التي يتوصل إليها ولكن هذا التأويل لا يخفي احترازا الذي بيناه في استسهال الأخذ عن الآخر وتبيئة الفكرة بسرعة دون إدراك لدلالاتها وهو ما أوقع الفنان في انحرافات في الفهم والتلقي سيما وأنه لم يكن يتقن لغة المصادر التي ينهل منها. وهو ما أتينا عليه في عدم التمييز بين مصطلحي التأويل والهرمنوطيقا أو مصطلحي الإيديولوجيا واليوتوبيا. فقد خلط شاكر حسن بين أطروحات ريكور والتوسير وفوكو وكأن أفكارهم متماثلة، والحال أنها تمتاز عن بعضها البعض.

ومن المنظار ذاته أتى على "حفريات" في الأسطورة الرافدية القديمة وتخصيصا أسطوري جلجامش ونزول عشتار التي أقام عليها تصوراته الفنية، فتطرق في تأويل مقاصد هاتين الأسطورتين، حيث اعتبرهما مصهرا للأسلوب التجريدي والتشخيصي وجعلهما المجال الأول لتبلور الفكر التشكيلي، فنجد فيهما الأساليب كما نجد الألوان والمادة. وتبدو معالجته للأسطورة بمثل معالجته للعمل الفني وهو أمر يزيد من الالتباس بين الخطابين البصري والكتابي.

لقد قارب شاكر حسن هذا الكم الهائل من المدونات على اختلاف منشئها وممرها الفكري انطلاقا من قانون مركزي في رؤيته وهو قانون "التأمل". وهو خيار ذاتي حاول تأصيله في الممارسة الفنية وفي الممارسة النقدية على السواء. كما جعل من هذا القانون المصطلح الأساس الذي تنشّد إليه جميع مصطلحاته، بل إنه استخدم هذا المصطلح كآلية لتقويم بقية المصطلحات. وهذا ما نجده في تناول مصطلحي التشخيصية والتجريدية أو النقد التأملي أو الفن التأملي.

وقد قاد التأمل شاكر حسن إلى عدم تبين الفويرقات في بعض المصطلحات دون تدقيقها ودراسة منبتها الغربي خاصة. فخلط بين "التجريدية" و"اللاتشخيصية" ولم يتعمق في مقارنة مصطلح "المحاكاة" وسارع إلى إعلان توليده لمصطلح "البعد الواحد" وتعامل مع مصطلح "الحروفية" كأمر واقع غير قابل للجدل أو المسائلة. ولم يسلم بذلك من إحراجات النقاد والمفكرين الذين عبّر أغلبهم عن

احترازهم على هذه المصطلحات التي تستخدم دون مرجعية فكرية واضحة وتجري على ممارسات فنية قد تكون أبعد عنها. ولعلّ إجماع النقاد على صدقية شاكر حسن هو الذي لطّف هذا الإحراج دون أن يسحب عنه بشكل مطلق صفة الاحتراز والاستغراب أيضا. ولكن ألا يفيد استخدام شاكر حسن لهذه المصطلحات بشكل مسهب وبجراحة شديدة نوعا من الهشاشة الإجرائية في وضع المصطلحات أو التصدي لها؟

لا يمكن عزل شاكر حسن عن سياق عربي أشمل يواجه معضلات كبيرة في مقاربة المصطلحات بل إنّ الفنان سمح لنا بتشخيص جزئي لهذا الوضع بمختلف أبعاده في صلاته بالتراث الاصطلاحي العربي وقصوره في أحيان كثيرة عن الإيفاء بشروط المدلولات الجديدة أو في علاقته بالممارسات المستحدثة أو في سبل التعامل مع المصطلح الغربي.

لقد واجه الفنان وضعاً اصطلاحياً ملتبساً فاجتهد في إمطة اللثام عن بعض المصطلحات سواء في محاولة ترجمتها أو تحديد تعريفات لها توافق مكتسباته المعرفية وغاياته أكثر مما تناسب التعريف الأصلي وفي ذلك نوع من تطويعها في الخطاب النظري. والسمة الغالبة على استخدامه للمصطلحات وتعريفه لها التباسها في خطابها بالتجربة الفنية العربية أو الغربية. وهو ما يجعلنا نقرّ بأنّ المصطلح لديه يتشكّل في رحم التجربة الفنية وهو ليس مجرد لفظ أجوف من الاستخدام الحسي. ولهذا فإنّ قصور بعض مصطلحاته عن الإيفاء بشروط التبلور يعكس في العمق، قصور الممارسة الفنية ذاتها عن إيفاء بشروط إبداعيتها العربية الممكنة.

وانعكس هذا التناول على جلّ المدونة النظرية التي سعى فيها شاكر حسن إلى الاحتماء بالأفكار الجديدة في الغرب المعاصر. ولكنّ رغبته المتأصلة في البحث عن مرادفات لهذه الأفكار في الفضاء العربي، قد عرضته أحيانا إلى إسقاطات عديدة منها مماثلته الفكر الصوفي بالفكر الظاهراتي.

واستطاع شاكر حسن أن يبتدع مصطلحات تخصّ تجربته أولاً، ولكنّه عمّمها ثانياً باعتبارها قوانين تلزم كلّ من يتّبع طريقه في الإبداع دون أن يصرّح بذلك إلّا أنّ إجراء الخطاب بشكل إطلاقي يفيد التعميم، فيستحيل الفنان شيخ طريقة ويواجه من خلال كتبه مريدين يتدرّجون في سلّم المعرفة. ومن أهمّ

المصطلحات التي ولّدها ما تعلق بالعمل الفني فجعله قائما على "التجاوز" و"الشعار" و"الإنكار" و"الرؤيا" و"الوهج" ومنها ما اتصل بـ "البعد الواحد" و"الحروفية" و"التعبيرية الشئية" فاقترب من الإلغاز حيناً ومن المغامرة حيناً آخر. إذ لكل إجراء اصطلاحى شروطه غير أن شاكر حسن سمح لمصطلحاته بأن تختبر دلالاتها وإجرائيتها في مستوى الخطاب دون خوف من صدّ المتلقي. ولعلّ ذلك ما يفسّر التجاهل إلى تكرار هذه المصطلحات في فترات تاريخية مختلفة من تجربته دون أن يكون المصطلح الواحد منتها من حيث الاستعمال بل هو حاضر بنسب متفاوتة.

ولقد بينّا أن التجربة الحياتية لشاكر حسن قد أثّرت كثيراً في وقوف الفنان على روافد معرفية وفكرية في قطاع الثقافة العربية والغربية ومنها القطاعات الهامشية حين انفتح على التصوّف والأسطورة والسّحر فانعكست هذه الرّوافد كلّها في ممارسته الفنية وخطابه. وما استدعاؤه للأوافق إلّا دليل على انغراسه في الهامش الثقافى العربى وهو ما يتوازى مع بحثه في الفنّ الشعبى والفنّ البدائى والأشياء والأثر والجدران.

إنّ هذا التّوجّه الذى تواصل على امتداد تجربته الفنّية هو الذى أكسب مصطلحاته حمولات دلالية مميزة فلا يمكن فهم المصطلح الواحد دون إدراجه في هذا السّياق الفكرى والرّؤيوى الشّامل. ولهذا لم يكن شاكر حسن - رغم انفتاح تجربته الفنّية والكتابية على روافد متعدّدة - منخرطاً في "فنّ مخبرى" أو "كتابة مخبرية" بل سعى، فيما انتهينا إليه، إلى تقليص سلطة العقل ومضاعفة آليّة الحدس في بلوغ النتائج التى يتعامل معها باعتبارها "الحقائق". فالفنّ لديه بحث عن "الحقيقة" وهذا البحث يعجز العقل عن إدراكه بشكل منفرد بل إنّ الحدس هو الطّريقة المثلى لبلوغه.

ولا يعنى ذلك اختفاء النّظر العقلي فالتأمّل ذاته لا يكون في وجه من وجوهه بغير اعتماد العقل، كما أنّ انغراس شاكر حسن في التّفكير النقدي خلق نوعاً من الإحاطة لفكره وتصوّراته. فشكّل الخطاب النقدي حصانة فكرية لأعماله الفنّية وأفكاره ولكنّ هذا الخطاب لم يستطع أن يقف حائلاً دون المضيّ في تجربة الحدس والتّصوّف باعتبار أنّ الهدف الأقصى من الفعل الفنّي هو تحقيق المنصب الوجودى للفنان.

لذلك لم تكن قضية شاكر حسن معنية بتحديث "اللوحة العربية" أو "تعريب اللوحة المسندية" فحسب، فقد انشغل بقضية أعمق تمحورت حول تحويل اللوحة/العمل الفني إلى عالم شهودي ولحظة عبودية يعيشها الفنان العربي المسلم لينفتح على زمن مفارق ومتحرر من الزمن الواقعي. ولم يكن هذا الزمن غير انفتاح متواصل على أزمنة قديمة تحيا في مداره منذ آلاف السنين مشكّلة لا شعورا حيا، يخترق الأمكنة والأزمنة واللغات أيضا ويتوق في الأخير إلى "الحقيقة" التي تتجلى في الذات الإلهية.

لهذا انخرطت مباحث الفنان شاكر حسن في منظور رؤيوي في الكتابة النظرية الفنية وفي أعماله الفنية. فإذا كان معاديا - على امتداد فترات طويلة - للصورة وبنائها المنظوري الغربي، فقد نادى بالمنظور الرؤيوي الذي يتعارض في صميم إنشائه مع الوجهة الأكاديمية.

كما أنه لم يتورط في خطاب التحديث الذي راج في أواخر القرن الماضي في الأدبيات الفكرية العربية رغم اللبس الذي رافق ظهور التيار الحروفي العربي الذي عبّر ظاهره عن انتساب أصحابه إلى قضية التأصيل/التحديث، وإن عبّرت بعض التجارب الفنية عن ذلك فإن شاكر حسن وقف عند الحرف والخط العربي من منظور آخر يتعد عن أسر هذه الثنائية الضدية في علاقة مباشرة بالفروقات والتمايزات المعرفية مع الغرب.

إنّ سعيه إلى مكابدة تجربة إنسانية أشمل، موسومة بمشوقيته دفعته إلى أقاصي التجربة الكونية، من الأرض ومواضعها إلى السماء في توق عروجي. فغامر بمنجزه النظري والفني دون أن يفكر في تسويق أعماله، فلم يخضع لضغوط سوق الفن الضيقة في الوطن العربي، في الوقت الذي بدت فيه اللوحة الحروفية، لوحة فولكلورية. وكان يتملّى في التجربة المحيطية، فلم تنفك لوحته عن الإزعاج ففي كلّ مرحلة يراكم المعرفة والتطبيقات الفنية في شكل دينامي لينتهي بعدها إلى مرحلة تعرية يختزل فيها نتائج بحوثه ويعود من جديد إلى لحظة البدء، مايسمى الأزل فعلا. فيعاوده سؤال الفن والعمل الفني وشهودية الفنان والمتلقي معا وتكون نهاية مرحلة ما هي بداية مرحلة أخرى، وهكذا يتكوّر النسق البحثي نظريا وإجراء فنيا في شكل دائري متماه مع الخطوط الكبرى التي أعلنها مشروع الفنان في اتجاه مرحلة أساسية وهي الوهج والكشف بفناء فعله الكتابي وعمله الفني.



على أن هذا المسلك التنظيري ساهم في البحث عن نظرة مغايرة للوحة العربية وبلور رؤية مخصوصة للأسلوب الفني الذي يعتبر الفن مسلكية حياة وسكنا للذات الطامحة إلى الخروج في ملكوت الوجود.

لقد سعى شاكر حسن آل سعيد من خلال رؤيته التأملية إلى مشاركة إمكانات فنية بدت في تنظيراته ومقاصده أكثر جلاء من فنه أحيانا لما يتعذر على اللوحة ذاتها أن تشارف التحوم فتتحد بلحظتها الجنينية الأولى أي بزمنية وجودها اللامادي. فشكّل الفنان بذلك نموذجا للفنان العربي الذي اعتبر الفن موقفا حياتيا لا ينفصل عن المسار الوجودي الذي يعيشه وكان الفن التشكيلي واجهة مكابדתه الروحية والاجتماعية وفيه خبر إنسانيته واختبر طاقاته التعبيرية والوجودية.

## ثبت المصطلحات

نورد ثبنا لأهم المصطلحات التي استخدمناها مع معادلاتها باللغة الفرنسية وقد اهتدينا إلى ذلك بفضل الاحتكام إلى الجهاز الاصطلاحي العربي الذي توزع في بعض المعاجم وفي الكتابات النقدية للحبيب بيده وشربل داغر وعفيف بهنسي وأسعد عرابي وسامي بن عامر معتمدا في عملية الأخذ على معيار تداول المصطلح وإخلاصه للشحنة المفهومية في الأصل الفرنسي.

تجربة فنية Expression artistique
تجريدي Abstrait
تجريدية Abstraction
تجميع Assemblage
تخاطر Télépathie
تراث Patrimoine
ترجيع Redondance
تشخيص تصويري Figuration picturale
تشكل خطابي Formation discursive
تعبيرية تجريدية Expressionisme
Abstract
تفكيك Déconstruction
تقنية Technique
تكرار Répétition
تكعيبية Cubisme
تكون Genèse
تلصيق Collage
تمثيل Représentation
تماهي Mêmeté
جذاة أو مسردة اصطلاحية Fiche terminologique

اتجاه Tendance
أثر Trace
إرث Héritage
أسلوب Style
أسلوبية Stylistique
أسلوبية إحصائية Stylistique statistique
إشكالية Problématique
أصالة Originalité
أصول Origines
أكاديمي Académique
التزام Engagement
آلية Mécanisme
إنشائية Poïétique
انعكاس Projection
إيديولوجيا Idéologie
بعد واحد Uni- dimensionnel
بنية Structure
بنوية Structuralisme
بوب آرت Pop Art
تأمل Contemplation
تجاوز أو تخطي Dépassement

فن بدائي Art primitif
فن بيئي Art écologique
فن تأملي Art Cotemplatif
فن تشخيصي Art figuratif
فن شعبي Art populaire
فن محيطي Art environnementale
قيمة Valeur
لاتشخيصية Non figuration
لسانيات إحصائية Linguistique statique
مبدأ المواجهة Frontalité
معجمية إحصائية Lexicométrie
مهارة حاذقة Savoir faire
منظر طبيعي Paysage
منظور Perspective
منمنمات Miniature
موضعة Objectivation
موضوعية Objectivité
نزعة أكاديمية Académisme
نقد Critique
نقد تأملي Critique contemplative
نقطة Point
نوع أو جنس Genre
هوية Identité
واقعية Réalisme
واقعية فائقة Hyper réalisme

جذور Racines
حدس Intuition
حركة Geste
حفریات Généalogie
حكم قيمة Jugement de valeur
خط Ligne
خطاب Discours
خطابي Discursif
ذاتية Subjectivité
رسم Peinture
رسم خطي Dessin
رسم حركي Peinture gestuelle
سوريالية Surréalisme
سياق Contexte
شكل Forme
شكلاني Formaliste
شكلانية Formalisme
شيئية Choséité
ظاهراتية Phénoménologie
علم المصطلح Terminologie
عمل فني oeuvre d'art
معيار Critère
فضاء Espace
فعل وجودي Acte existentiel
فن الأرض Land Art
فن الأشياء الجاهزة Ready made

## المراجع

### المراجع باللغة العربية

#### المؤلفات

- إبراهيم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، تحقيق عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1998.
- أبوحيان التّوحّيدي: المقابسات، دار سعاد الصّباح، الطّبعة الثّانية، 1992.
- " " " : الإمتاع والمؤانسة، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003.
- أبو الحسن علي بن عثمان الهجوّيري: كشف المحجوب، ترجمة إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربيّة، 1980.
- أبو الحمد فرغلي: التّصوير الإسلامي، دار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، السّنة 1991.
- إخوان الصّفاء: الرّسائل، دار صادر، بيروت 2004.
- إدوارد لوسي سميث: الحركات الفنّيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية، ترجمة: فخري خليل، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، السّنة 1995.
- أدونيس: الثّابت والمتحوّل، ج4، دار السّاقّي، من دون طبعة أو تاريخ.
- " " : زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، الطّبعة الثّالثة.
- أرنست فيشر: ضرورة الفنّ، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، السّنة 1998.
- أسعد عرابي: وجوه الحداثة في اللّوحة العربيّة، منشورات دائرة الثّقافة والإعلام الشّارقة، السّنة 1999.
- أفلاطون: محاورات إيون، ضمن المحاورات الكاملة، نقلها إلى العربيّة: شوقي داود تمارز، الأهلّيّة للنّشر والتّوزيع، دون تاريخ.
- أكرم قانصو: التّصوير الشّعبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 205، السّنة 1995.



- أوليغ غرابار: كيف نفكر في الفن الإسلامي، ترجمة: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي، دار توبقال، المغرب، ط1، السنة1996.
- ببادوبولو: جمالية الرسم العربي، ترجمة علي اللواتي، نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، السنة1979.
- بسام عبد الوهاب الجابسي: اصطلاحات الشيخ محي الدين بن عربي، دار الإمام مسلم، ط1، السنة1990.
- بول كلي: نظرية التشكيل، ترجمة: عادل السيوي، دار ميريت، ط1، السنة2003.
- تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، السنة1988.
- توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية، قرطاج، السنة2000.
- جبرا إبراهيم جبرا: جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام، بغداد، السنة1994.
- " " " : الفن والحكم والعقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، السنة1988.
- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، السنة1981.
- جون فريفل: كارل ماركس، الأدب والفن والاشتراكية، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط2، السنة1977.
- جيل دولوز: المعرفة والسلطة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط1، السنة1987.
- " " : البرغسونية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، السنة1997.
- جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ترجمة: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، السنة1991.
- " " : الخيال الرمزي، ترجمة: علي المصري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، السنة1991.
- حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

- حمدي محلف الحديثي: الرؤية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، مطبعة دار الساعة، بغداد 1975.
- ريجيس دوبريه: موت الصورة وحياتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ط1، 2003
- زكرياء إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ط3، دون تاريخ.
- دولوز وغاتاري: ماهي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط1، السنة 1997.
- سامي بن عامر: الفنون الجميلة، الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس 2001.
- سعد غراب: كيف نهتم بالتراث، الدار التونسية للنشر، السنة 1990.
- سوسن عامر: الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السنة 1981.
- سمير الصائغ: الفن الإسلامي-قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ط1، السنة 1988.
- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 109.
- شاكر لعبي: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.
- شربل داغر: الحروفية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، السنة 1990.
- " " : اللوحة العربية بين سياق وأفق، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، السنة 2003.
- " " : الفن والشرق، الملكية والمعنى في التداول، ج2، الفن الإسلامي- المركز الثقافي العربي، المغرب-الطبعة الأولى 2004.
- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885-1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السنة 1988.
- طه باقر: ملحمة كلكامش، سلسلة الثقافة الشعبية، وزارة الإرشاد، العراق، السنة 1962.

- عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، بغداد، 1980.
- " " المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1979.
- عبدالله العروي: مفهوم الإيديولوجيا (الأدلوجة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1980.
- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، دون تاريخ.
- " " " قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، السنة 1984.
- " " " تأسيس القضية الاصطلاحية، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1989.
- عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1993.
- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، منشورات النادي الأدبي بجدة، ط1، السنة 1985.
- عرفان عبد الفتاح: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، ط1، السنة 1993.
- عزيز السيد جاسم: متصوفة بغداد، شركة المعرفة للنشر، بغداد، 1990.
- عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فيفري 1979.
- " " شمال... جنوب-حوار في الفن الإسلامي، دائرة الثقافة، الشارقة، الطبعة الأولى، 2001.
- " " الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، دون تاريخ.
- علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، السنة 1985.
- علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس، الطبعة الثانية 1984.
- فؤاد زكرياء: مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1990.
- قاسم حسين صالح: في سايكولوجية الفن التشكيلي، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

- كلود ليفي شتراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، السنة 1977.
- " " " : الفكر البري، نقله: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، السنة 1987.
- " " " : الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، ط1، السنة 1985.
- مارتان هيدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، 2001.
- م. س. ديماند: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ط3، السنة 1982.
- ماكس رافائيل: برودون-ماركس-بيكاسو، ترجمة: مجيد الراضي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1، السنة 1987.
- محمد رشاد الحمزاوي: المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها، دار الغرب الإسلامي، ط1، السنة 1986.
- محمد بن عبد الجبار التفري: المواقف والمخاطبات، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.
- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط4، السنة 1989.
- " " " : التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، السنة 1991.
- " " " : بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط3، السنة 1990.
- محمود صبري: الفن والإنسان، دون تحديد لدار النشر ودون تاريخ.
- " " : واقعية الكم، دون تحديد لدار النشر ودون تاريخ.
- محي الدين بن عربي: إنشاء الدوائر، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، السنة 1998.
- " " " : الفتوحات المكية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، السنة 1998.
- " " " : رسائل ابن عربي، شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى، دراسة وتحقيق: قاسم محمد عباس وحسين عجيل، منشورات الجمع الثقافي، الإمارات، الطبعة الأولى، السنة 1998.



- " " " : فصوص الحكم، دار الجليل، بيروت، ط1، السّنة 2000.
  - ميشيل فوكو: حفرّيات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط1، السّنة 1986.
  - ناثان نوبلر: حوار الرّؤية، ترجمة: فخري خليل، المؤسّسة العربيّة للدراسات، الطّبعة الأولى 1992.
  - نزار سليم: الفنّ التشكيلي المعاصر، الكتاب الأوّل: فنّ التصوير، وزارة الإعلام العراقيّة، دون تاريخ.
  - نوري الرّاوي: متحف الحقيقة-متحف الخيال، دار الشّؤون الثقافيّة، بغداد، 1997.
  - هادي العلوي: مدارات صوفيّة، دار المدى، ط1، السّنة 1997.
  - وحيد السّعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، تبر الزّمان، تونس، 2001.
- الموسوعات والمعاجم**
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.
  - جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفيّة، دار الجنوب تونس، السّنة 1998.
  - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
  - دائرة المعارف الإسلاميّة: ج32، مركز الشّارقة للإبداع الفكري، ط1، السّنة 1988.
  - سعاد الحكيم: المعجم الصّوفي، دارندرة، بيروت، ط1، السّنة 1981.
  - عاصم محمّد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة، مكتبة مدبولي، مصر طبعة 1، سنة 2000.
  - عبد القادر طه: موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي، دار سعاد الصّباح، طبعة 1، السّنة 1993.
  - المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيليّة، منشورات المنظّمة العربيّة للتّربية والثقافة والعلوم، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، سنة 2000.

## الدوريات والدراسات

- أبو حسن أحمد: مدخل إلى علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60/61، السنة 1989.
- ابن الوحيد: شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة، مجلة المورد، العراق، المجلد الخامس عشر، العدد 4، السنة 1986.
- أسعد عرابي: الإطار في اللوحة التشكيلية، مجلة فنون عربية، المجلد 2، العدد 1، السنة 1982.
- " " : النقد الفني بين الشرعية والإدانة، مجلة الوحدة، عدد 71/70، السنة 1990.
- " " : فنون نصف قرن من الحروفية وأسباب تراجعها من اللوحة العربية، مجلة العربي، الكويت، العدد 509، السنة 2001.
- أنور أبي خزام: البعد الصوفي في جمالية الخط العربي، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد 67، السنة 1992.
- بدر الدين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية العربية، مجلة المعرفة، العدد 161، السنة 1975.
- بلند الحيدري: الحرف العربي في الفن التشكيلي، مجلة الوحدة، العدد 70/71، السنة 1990.
- حاتم الصكر: مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد، مجلة عيون، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، العدد 1، السنة 1995.
- الحبيب بيده: محاكاة الطبيعة بين تأويلين، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، السنة 1985.
- " " : الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري، مجلة الوحدة، العدد 70/71، السنة 1990.
- " " : الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 71، السنة 1995.
- " " : صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 93، السنة 1998.
- حسّان عطوان: اللوحة الخطية-جماليات الخط العربي، ضمن كتاب جماعي: الفن العربي بين التغيير والإهمام، الشارقة دون تاريخ.

- سارة كوباجي: أبو زيد سائلا أهل المدينة، مجلّة كتابات معاصرة، لبنان، العدد 46، السّنة 2002.
- سهيل سامي نادر: شاكر حسن آل سعيد بعد السّبعين، صور شخصيّة وترجيح حالات أفكار، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- شاكر حسن آل سعيد: جبرا إبراهيم جبرا تشكيليّا، مجلّة الفنون، الأردن، العدد 21، السّنة 1995.
- شربل داغر: حوارات مفتوحة، مجلّة جريدة الفنون، العدد 43، السّنة 2004.
- صفاء صنكور جبارة: التّأويل الأدبي وقراءة النّص التّراثي، مجلّة الأديب المعاصر، العراق، السّنة 1998.
- علّال الفاسي: تطوّر مصطلح التّخيّل في نظريّة النّقد الأدبي عند السّجلّماسي، مجلّة كليّة الآداب، فاس، المغرب، السّنة 1988.
- عادل كامل: شاكر حسن.. التّجربة والاستنتاج، من كتيب المعرض الاستيعادي للفنان شاكر حسن آل سعيد ن مركز صدام للفنون 1994.
- عثمان بن طالب: علم المصطلح بين المعجميّة وعلم الدّلالة، ورد في كتاب جماعي: تأسيس القضيّة الاصطلاحيّة، بيت الحكمة، تونس 1981.
- فاروق يوسف: الرّسم العربي الآن - مفهوم الأصالة الفنّيّة بين خيارين، مجلّة نزوى، العدد 27، السّنة 2001.
- " : شاكر حسن وخفّة المعصية، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- فريد الزّاهي: شاكر حسن آل سعيد-التّجربة والتّأويل، مجلّة ثقافات، البحرين، العدد 4، السّنة 2002.
- مارتان هيدغر: مفهوم الزّمن، مجلّة العرب والفكر العالمي، ترجمة: فريق التّرجمة، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 4، السّنة 1988.
- محمّد الجّول: الحروفيّة في التّشكيل العراقي المعاصر، مجلّة الصّورة، الشّارقة، العدد 2، السّنة 2004.
- محمّد أبو رزيق: النّص التّشكيلي بين اللّغة البصريّة والتّأويل، مجلّة الصّورة، العدد 2، الشّارقة، السّنة 2003.
- محمّد شبيعة: مرحلتان من التّشكيل المغربي، مجلّة الكرمل، العدد 12، السّنة 1984.

- موريس سنكري: لوحة الحروفية العربية وسراب الباحثين عن الهوية، مجلة الوحدة، العدد 70/70، السنة 1990.
- هناء مال الله: المادة الخام-سطح اللوحة المحسوس والمتخيل، مجلة الفنون، الأردن، العدد 24، السنة 1996.
- هناء مال الله وشاكر حسن: مقدمات وإيضاحات، وثيقة تظاهرة معرض المحيط والبيئة في الفن العراقي، الأردن، السنة 1994.
- ياسين النصير: المدينة والحداثة وجدار شاكر حسن آل سعيد الفني، مجلة جريدة الفنون، العدد 43، السنة 2004.
- يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصور مختلفة، مجلة المورد، العراق، المجلد الخامس عشر، العدد 4، السنة 1986.

## المراجع باللغة الفرنسية

### المؤلفات

- Bosseur (Jean-yves): *Vocabulaire des arts plastiques du 20 éme siècle*, Minerve, 1998.
- Breton (André): *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1985.
- Cauquelin (Anne): *Les théories de l'art*, Puf, 1999.
- Ehrenzweig: *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974.
- Eliade (Mercia): *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- Francastel (Pierre): *Peinture et société*, Gallimard, Paris 1991.
- laibi (Shaker): *Soufisme et art visuel*, L'harmattan 1998.
- Lyotard (J.F): *L'instant*, Newman, Albin Michel,
- Kandinsky.(V): *Ecrits complètes*, Vol 2, Denoel, 1970.
- Kandinsky.(V): *Du spirituel dans l'art et dans la peinture*, Denoel, 1989.
- Kandinsky.(V): *Poin et ligne sur plan*, Gallimard, 1991.
- Merlau-Ponty (Maurice): *Signes*, Folio, Gallimard, 1960.
- Ribon (Michel): *L'art et l'or du temps*, Kimé, Paris, 1997.
- Ricoeur (Paul): *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.
- Roques (Georges): *Qu'est ce que l'art abstrait*, Gallimard, 2003.
- Rowel (Margit): *La peinture, le geste, l'action*, Klinckseick, 1985.
- Papadopoulo.(A): *L'Islam et l'art musulman*, éditions Citadelles et Mazenad, Paris 1976.



- **Tàpies (Antoni):** *La pratique de l'art*, Folio, Paris, 1994.
- **Tàpies (Antoni):** *L'art et ses lieux*, traduit par Cristophe David, Galerie Lelong, 2003.
- **Tiberghien (Gilles):** *Land Art*, édition Carré, Paris, 1997.

### المعاجم والموسوعات

- **Russ (Jacqueline):** *Dictionnaire de philosophie*, Bordas 1991.
- **Lalande (André):** *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Puf 1968.
- **Michel (Lacotte):** *Dictionnaire de la peinture*, Larousse 1987.
- **Laffont (Robert):** *Dictionnaire des symboles*, Jupiter 1982.
- **Souriau (Etienne):** *Vocabulaire d'esthétique*, Puf 1999.

### المقالات والدراسات

- **Lichtenstein Jacqueline:** *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau*, in Revue d'esthétique 31/32, 1997.
- **Passeron René:** *La poïétique*, in Recherche poïétiques, Klincksieck 1975.
- **Triki Samir:** *Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie*, in Patrimoine et création, Beit al- hikma 1992.
- **Tullier Antonio:** *Spatialistes 1*, in Catalogue Lucio Fantana, Centre Georges Pompidou 1987.
- **Souriau Etienne:** *La notion de l'œuvre*, in Recherches poïétiques, Tome 1, Klincksieck, Paris 1974.

## المؤلف: نزار شقرون

حاصل على الأستاذية في اللغة والآداب والحضارة العربية من الجامعة التونسية سنة 1994 فشهادة الدراسات المعمّقة في علوم وتقنيات الفنون سنة 2002، فشهادة الدكتوراه الموحّدة في اختصاص نظريات الفن سنة 2007. أستاذ زائر بالجامعة المصرية وأستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفافس، تونس. شاعر وناقد فني وعضو اتحاد الكتاب التونسيين وعدد من الجمعيات الثقافية. عمل في الصحافة التونسية والعربية وقدم بحوثا في ملتقيات عربية ودولية أهّلته ليكون من بين أهمّ المشتغلين بنظريات الفن. حاز على الجائزة العربية الأولى لأفضل بحث نقدي من حكومة الشارقة سنة 2008.

**Nizar.chakroun@yahoo.fr**

### صدر له:

- هوامش الفردوس (شعر) - 1990.
- تراويل الوجد الأخير (شعر) - 1993.
- إشراقات الولي الأغلي (شعر) 1997.
- ضريح الأمكنة (شعر) 2002.
- رقصة الأشباح (مسرح) 1999.
- معاداة الصورة (فنون) 2009.
- الحقيقة في الفن (نظريات الفن) 2009.
- تحت الطبع: مكاشفات الصورة (فنون) - بنت سيدي الرئيس (رواية).







شاكر حسن آل سعيد  
ونظرية الفن العربي

هو كتاب جديد في نوعه، إذ قلما انصرف  
ناقد عربي إلى درس الخطاب عن الفن  
عند أحد الفنانين العرب، جامعاً في ذلك  
بين جهد الناقد وتأمل المؤرخ وفحص  
اللغوي وعناية العامل في سجلات الفلسفة  
والفكر والتصوف. ولقد احتاج شقرون لذلك  
إلى مجهودات متنوعة ومتعددة أهلتهم لأن  
يخوض هذا الميدان المتشعب والملتبس  
أحياناً في معانيه ودلالاته. وهي  
مجهودات طيبة وثرية تعزز خطاب الفن  
والخطاب عن الفن في عالم العربية. وهو  
ما لم يكن ممكناً لولا تمتع الكاتب  
بممارسة شعرية أهلتهم، لا بحدسه الشعري  
فقط (وهو ما عرفه آل سعيد بحدسه  
التصوفي)، وإنما بخبرته المتنوعة في غمار  
اللغة وبها، لأن يتبين شعاب الفكر في  
اللغة، وشعاب اللغة في الفكر.

شربل داغر

Bibliotheca Alexandrina



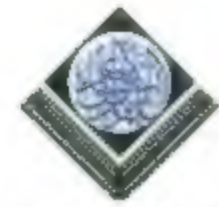
1240995

منشورات الاختلاف  
Editions El-Ikhtilef

editions.elikhtilef@gmail.com



دار محمد علي للنشر  
www.edition-medali.com



الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc.  
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

ISBN 978-9953-87-903-1



9 789953 879031



9 789973 332707